

Skrifter utgivna av

LITTERATURVETENSKAPLIGA INSTITUTIONEN

vid Uppsala universitet

24



Disbui. Uppsala

1988

Ola Kindstedt

Strindbergs Kristina



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41551505_0006

Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid
Uppsala universitet 24
Distributor: Almqvist & Wiksell International, Stockholm, Sweden

Ola Kindstedt

Strindbergs Kristina: historiegestaltning och kärleksstrategier.

Studier i dramats skapelseprocess

Summary: Strindberg's *Christina*: Depiction of History and Strategies of Love. Studies in the Creative Process of the Drama

Akademisk avhandling som för avläggande av filosofie doktorsexamen vid Uppsala universitet kommer att offentligt försvaras på universitetets lärosal IV onsdagen den 25 maj 1988, kl. 10.15 fm.

Abstract

Kindstedt, O., 1988: Strindbergs Kristina: historiegestaltning och kärleksstrategier. Studier i dramats skapelseprocess. (Strindberg's *Christina*: Depiction of History and Strategies of Love. Studies in the Creative Process of the Drama.) *Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet*, nr 24. 243 pp. Uppsala. ISBN 91-506-0663-8. Swedish text with a summary in English.

This dissertation on Strindberg's historical drama *Christina* is mainly genetic in nature. The primary aims are to show, on the one hand, how Strindberg used his historical sources and, on the other hand, how and on what different planes his relationship with his wife Harriet Bosse left its stamp on the play.

Chapter I provides a survey of Strindberg's earlier statements about Queen Christina, while Chapters II and III follow the play's genesis. Its gradual evolution is delineated through its drafts and manuscripts, whereupon three different stages may be discerned. In Chapter IV it is shown how views of Queen Christina have shifted over the centuries among Swedish and foreign historians, but that they have nevertheless been largely negative.

Chapter V discusses Strindberg's general method of treating historical source material in his historical plays, and earlier research in the field is presented. Chapter VI is a commented bibliography of possible sources of *Christina*, in which both historical works and older novels and plays about the queen are taken up.

Chapter VII investigates what historical sources Strindberg used in *Christina*, what type of material he chose, and how the material was transformed on its way from the sources to the play. Possible explanations are discussed, and the play is also analyzed from a dramatic point of view.

Chapter VIII is an analysis of how the central erotic problem complex ("platonic love") is depicted in *Christina*. The explanatory model integrates biographical aspects—developments in Strindberg's relationship with Harriet Bosse during the weeks he wrote *Christina*—and comparative approaches, primarily the importance of impulses from the French author Joséphic Péladan. As a part of this analysis, the genesis of *To Damascus III* is studied—using manuscript material, among other things—because the latter parts of that drama reflect the ongoing development of Strindberg's relationship with Harriet Bosse.

Ola Kindstedt, Department of Literature, Uppsala University, Box 513, S-751 20 Uppsala, Sweden.

Skrifter utgivna av

LITTERATURVETENSKAPLIGA INSTITUTIONEN

vid Uppsala universitet

24

**STRINDBERGS KRISTINA:
HISTORIEGESTALTNING
OCH KÄRLEKSSTRATEGIER**
Studier i dramats skapelseprocess

av
Ola Kindstedt

Almqvist & Wiksell International, Stockholm
i distribution

Abstract

Kindstedt, O., 1988: Strindbergs Kristina: historiegestaltning och kärleksstrategier. Studier i dramats skapelseprocess. (Strindberg's *Christina*: Depiction of History and Strategies of Love. Studies in the Creative Process of the Drama.) *Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet*, nr 24. 243 pp. Uppsala. ISBN 91-506-0663-8. Swedish text with a summary in English.

This dissertation on Strindberg's historical drama *Christina* is mainly genetic in nature. The primary aims are to show, on the one hand, how Strindberg used his historical sources and, on the other hand, how and on what different planes his relationship with his wife Harriet Bosse left its stamp on the play.

Chapter I provides a survey of Strindberg's earlier statements about Queen Christina, while Chapters II and III follow the play's genesis. Its gradual evolution is delineated through its drafts and manuscripts, whereupon three different stages may be discerned. In Chapter IV it is shown how views of Queen Christina have shifted over the centuries among Swedish and foreign historians, but that they have nevertheless been largely negative.

Chapter V discusses Strindberg's general method of treating historical source material in his historical plays, and earlier research in the field is presented. Chapter VI is a commented bibliography of possible sources of *Christina*, in which both historical works and older novels and plays about the queen are taken up.

Chapter VII investigates what historical sources Strindberg used in *Christina*, what type of material he chose, and how the material was transformed on its way from the sources to the play. Possible explanations are discussed, and the play is also analyzed from a dramatic point of view.

Chapter VIII is an analysis of how the central erotic problem complex ("platonic love") is depicted in *Christina*. The explanatory model integrates biographical aspects—developments in Strindberg's relationship with Harriet Bosse during the weeks he wrote *Christina*—and comparative approaches, primarily the importance of impulses from the French author Joséphic Péladan. As a part of this analysis, the genesis of *To Damascus III* is studied—using manuscript material, among other things—because the latter parts of that drama reflect the ongoing development of Strindberg's relationship with Harriet Bosse.

Ola Kindstedt, Department of Literature, Uppsala University, Box 513, S-751 20 Uppsala, Sweden.

© Ola Kindstedt 1988

ISBN 91-506-0663-8

ISSN 0346-7856

Printed in Sweden 1988

Textgruppen i Uppsala AB

Till Lena

Innehåll

Förord	9
Anmärkningar	10
Inledning	11
Pressreaktioner 11 Lamm 1926 12 Bulman 13 Lamm 1942 14	
Ollén 15 Walter Johnson 17 Avhandlingens uppläggning 17	
I. Strindberg om drottning Kristina före 1901	19
II. Tillkomsten	22
Kristina i brev och dagbok, dateringsproblem 22 Refusering 24	
Renskrifter 25 Tryckning 26 "Den femte akten" och det ofullständiga manuskriptet 26 Sammanfattning 29	
III. Utkast och framväxt	31
1. Historiska notiser och personkaraktäristiker 32	
2. Personförteckningar 35	
3. Heldrams- och helaktsutkast 36	
Version 1 37 Version 2 38 Version 3 41	
IV. Kristinabilden fram till sekelskiftet	47
Pufendorf, Archenholtz 47 Geijer 47 Fryxell 47 Afzelius 48	
Starbäck-Bäckström 48 "Linnström" 48 Martin Weibull 49	
Bildt 49 Läroböcker 49	
V. Strindberg och de historiska källorna	52
1. Strindbergs historiska beläsenhet 52	
2. Källor till den tidigare historiedramatiken 53	
3. Strindberg och källorna 54	
a. Strindbergs egna uppgifter 54	
b. Tidigare forskning 56	
VI. Källorna till Kristina: Bibliografi	59
1. Historiska verk 60	
2. Äldre Kristinaromaner och -dramer 65	

VII. Källorna till Kristina: Analys	69
1. Inledning	69
2. Drottningen	70
Utseende och klädedräkt	70
"Mankvinnan"	73
Egenkärleken	78
Nyckfullheten	85
Abdikationen	89
Religiositeten och konversionen	95
"Den tvetydiga drottningen"	104
3. Männen kring drottningen	111
De la Gardie	111
Carl Gustav	116
Bourdelot	121
Pimentelli	123
Steinberg	125
Holm-Lejoncrona	127
Oxenstjerna	129
Klas Tott	135
4. Underklassperspektivet och den messeniska smädeskriften	140
De fem millionerna	145
5. Den världshistoriska ramen	147
Faror som hotar: de polska Vasarna och Whitelock	151
6. Sammanfattning	154
VIII. Harriet Bosse, den själiska kärleken och Kristina	159
1. Strindberg, Bosse och Till Damaskus III	159
Första mötet	159
Det telepatiska samlivet	160
Till Damaskus III: spegel av relationen till Bosse	160
Frierier	162
Till Damaskus III (1)	163
Förlovning och äktenskap	166
Bosses Danmarksresa	167
Till Damaskus III (2)	169
Bakgrund: Hornbaek, Berlin, separation	171
"Bosättningen"	172
2. Harriet Bosse och Kristina	173
Attityder i brev och dagbok	173
Paralleller i utkast och drama	175
Språkrör	176
Kärlekens förvandlande makt	176
Misstankar	177
"Ackomodationsidéer"	178
Sorg och besvikelse	179
Falskhet och självförakt	180
Bakgrund: Berlin 3 augusti	181
Uppvaknande ur drömmen: sömngångerskan och dynamitpatronen	181
Det gula rummets hemligheter	184
Dagny Juel	184
Aspasia-Bosse-Kristina	186
Första fiolen	187
3. Péladan och Kristina	189
Svaneviterotiken	189
Läsintryck: Maeterlinck och Péladan	189
Le Trésor des Humbles i Kristina	190
Péladan: tidigare läsning	192
"Konverterad ockultist"	193
Androgynföreställningarna	194
Le prince de Byzance	196
L'initiation sentimentale	198
Androgynidéerna i Kristina	201
Pandoramyten i Kristina och La Prométhéide	202
Pandora i Till Damaskus III	205
Han älskar — hon älskas	206
Noter	207
Summary	226
Källor och litteratur	234
Personregister	240

Förord

Denna avhandling, vari Strindbergs drama *Kristina* studeras främst ur ett i vid mening genetiskt perspektiv, har sin grund i ett licentiatarbete, som tillkom under den senare delen av 1960-talet. Den som gav mig ämnet för avhandlingen och ledde mina första steg in i Strindbergs värld var professor Gunnar Brandell, och mina handledare var docenterna Hans Lindström och Sven Delblanc. Dessa lärare, tillika utomordentliga Strindbergkännare, minns jag med tacksamhet, liksom kamraterna i Sven Delblancs Strindbergseminarium. Särskilt nära var mitt samarbete med Göran Stockenström, som då arbetade med en parallellundersökning av *Carl XII*.

När jag efter mer än femton års uppehåll återupptog min Strindbergforskning fick jag professor Bo Bennich-Björkman till handledare. Under hans ledning har den gamla licentiatavhandlingen grundligt arbetats om och utvidgats. Bennich-Björkmans blottläggning av svaga punkter och hans konstruktiva kritik, hans stöd, uppmuntran, generositet och engagemang i mitt avhandlingsarbete gör min tacksamhetsskuld större än jag kan uttrycka i ord. Stimulerande och värdefull kritik har jag fått även av FD Barbro Ståhle Sjönell och FD Björn Sundberg, och jag vill också rikta ett tack till Margareta Brundin på Kungliga Biblioteket och Anita Persson på Strindbergsmuséet för den hjälp de givit mig.

Ur Karl och Betty Warburgs fond har jag tacksamt mottagit ett bidrag.

Anmärkningar

De årtal som anges för olika verk av Strindberg gäller deras tillkomst (således ej t.ex. deras första publicering), om ej annat anges.

Beträffande stavningen av namnen på personerna i *Kristina* har jag konsekvent följt Strindbergs ortografi, även i de fall då denna ej är den allmänt vedertagna, sålunda t.ex. "Carl Gustav" och "Oxenstjerna".

De sidhänvisningar till Strindbergs arbeten som görs i texten gäller normalt Landqvists utgåva av Samlade skrifter: del + sida (t.ex. 39:182). Har verket utkommit i Nationalupplagan föregås sidhänvisningen av förkortningen "SV" (= Samlade verk).

Sedan min licentiatavhandling slutfördes 1969 har bl.a. flera av Péladans arbeten försvunnit från Strindbergs bibliotek, vilket har omöjliggjort förnyade kontroller av förstrykningar o. dyl. Bland de verk som saknas är *La Prométhéïde* och *Le prince de Byzance*.

Inledning

Strindbergs skådespel *Kristina* skrevs hösten 1901 som det sjunde i den svit av svenskhistoriska dramer som inlemts 1899 med *Folkungasagan*, *Gustav Vasa* och *Erik XIV* och fortsattes med *Gustav Adolf* (1900), *Carl XII* (1901) och *Engelbrekt* (1901). De tre första pjäserna i cykeln hade mött välvillig kritik — *Gustav Vasa* närmast entusiastisk — både i bokform och i scenisk gestaltning på Albert Ranfts Svenska teatern 1899—1901. De senare dramerna fick ett kärvare mottagande men inget blev så malträterat som *Kristina* när det slutligen kom ut i bokform 1904 — spelat blev det först 1908 på Strindbergs egen Intima teater.

Samtliga de recensioner, som jag tagit del av, är så likartade i sin värdering av *Kristina* som drama och i sin syn på Strindbergs framställning av drottningen att de gott hade kunnat vara skrivna av en och samma person. Knappast någon har funnit något positivt i dramat, möjligen en "ansats". Pjäsen uppfattas genomgående som "ohistorisk" och som det allra sämsta av Strindbergs historiska skådespel. *Kristina* är "den vildaste karikatyr på svensk historia", sägs det i *Aftonbladet* (8.12.04; osign), och Sven Söderman skriver i *Stockholms Dagblad*: "Med svensk historia har detta af löjliga misstag, oförsynta påståenden och uppenbara förvrängningar ihopsatta fantasteri intet att göra" (3.7.04). Respektlösheten i behandlingen av huvudpersonerna och speciellt av drottningen själv har upprört recensenterna: Söderman kallar henne "en ouppfostrad och okunnig slyna", medan Per Hallström i *Dagens Nyheter* liknar Strindbergs *Kristina* vid "ett ovanligt tarfligt exemplar af vanvårdad kroguppasserska med aspiration på sällskapsteaterlagrar" (1.5.04). Även språket i dramat har satt känslorna i svallning. Recensenten i *Aftonbladet* anser att Strindberg "vältrar sig i grofheter" och genomgående håller "en stötande, vulgär ton".

Uppfattningen att Strindberg förvanskat historien och vanställt de historiska gestalterna är som nämnts allmän, men om orsakerna råder delade meningar. Enligt *Dagens Nyheter*s recensent beror det på hafs och slarv: *Kristina* är "det slarfvigaste skräp han kan åstadkomma", medan Wirsén i *Vårt Land* anser att Strindberg "borde ha 'läst sin svenska historia bättre', innan han företog sig att gifva dramatisk form åt ämnen och bilder ur den svenska häfden" (20.5.04).

Samma synpunkter återkommer vid dramats premiär på Intima teatern 1908. Enligt August Brunius är *Kristina* "som bekant" ett drama "av den

art att det icke ur några synpunkter kan försvaras'', medan Sven Södermans indignation uppenbarligen har blivit ännu starkare sedan hans förra recension: *Kristina* är ''ett slyngelaktigt, okunnigt och okonstnärligt verk av en både intellektuellt och moraliskt defekt författare''. Trots den nedgörande kritiken blev *Kristina* en stor publikframgång för den lilla teatern.¹

När Martin Lamm i andra delen av sitt banbrytande verk *Strindbergs dramer* (1926) behandlade *Kristina*, anslöt han i värderingen delvis till den samtida kritiken mot den anakronistiska tonen i pjäsen. Han framhöll likheterna i greppen i *Kristina* och *Gustav III*, det drama med vilket Strindberg i början av 1902 avslutade den 1899 påbörjade svensk-historiska sviten.² Båda pjäserna såg han som föga konstnärligt lyckade. I de tidigare dramerna i sviten fann Lamm en fruktbar balans mellan ''känslan av att syssla med historiska personer och situationer'' och en naturalistisk behandling av ämnet som medel ''att skänka det förflutna livets färg'' (s 303). Med *Kristina* ''upphör denna nyttiga växelverkan mellan stoff och behandling'' genom att naturalismen drivs till sin spets. Det historiska blir då ''en meningslös och tyngande kostym''.

Huvudgestalten menade Lamm att Strindberg satt ihop av ''drag från snart sagt alla kvinnor, med vilka han kommit i närmare beröring'' (s 300) — explicit nämnde Lamm Laura Marholm (s 300), ''Aspasia'' (Dagny Juel: s 300) och Strindbergs första hustru Siri von Essen (s 303f). Pjäsen var en med ''hänsynslös naturalism'' och ''oförneknelig brio genomförd svartmålning av den moderna kvinnan'' (s 298). Lamm medgav att det var roande att se drottningen bli att spela rollen av ''lilla Kerstin'' men menade att Kristinarollen hörde hemma i ett modernt lustspel: det paradoxala låg i att kalla ''denna lilla kvinnodemon'' Kristina och ''sätta henne i kontakt med krigarna och statsmännen från trettioåriga krigets tid''. Följden blev att också dessa måste ''ges samma familjära prägel'' (s 301f).

Samtidigt som Lamm starkt betonade naturalismen i pjäsen hävdade han också att det här liksom senare och än starkare i *Gustav III* framträdde ''en tendens till ytlig teaterkonst i Scribes maner'' (s 298f), d v s något som väl närmast kontrasterar till vad Lamm menade med ''naturalism'' och som han intar en reserverad hållning till (vilket i princip däremot inte gällde ''naturalismen''). Lamm upplyste också om att Kristina var ''en glansroll, diktad för en stor skådespelerska — Strindberg har ju själv i brev upplyst om att den skrivits för Harriet Bosse''. Men han tillägger att ''den smakar teater på ett sätt, som är ytterst ovanligt i Strindbergs dramatik'' (s 306f).

Lamm verkar ha velat antyda — mer än en antydning är det knappast — en förklaring till att balansen mellan naturalism och respekt för det historiska bröts i *Kristina* när han hävdar att Strindberg sedan gammalt avskydde drottningen (s 299, 306). Han framhåller samtidigt att Strindberg

ingalunda "såsom kritiken misstänkte, avsiktligt förvanskat historien" utan tvärtom var "bergfast övertygad om att gentemot våra samtliga historiker — inklusive Fryxell — representera den verkliga sanningen om den 'rysliga Kristina'" (s 299). Lamm betonade också att Strindberg bedrev omfattande källstudier men stack inte under stol med sin mening att han här liksom annars visade sig sakna källkritiskt sinne:

Strindberg samlade girigt anekdotiskt stoff om sina figurer och tog för givet, att allt, som fanns i samtida brev eller skandalskrifter, var historiskt bestyrkt, även om det blott meddelades som löst rykte eller förtal.

Pjäsens "konstnärligt värdefullaste motiv" fann Lamm i kärleken mellan drottningen och den unge, svärmiske Klas Tott och ägnade det särskild uppmärksamhet (s 303ff). Men han antydde nedvärderande att motivet genom framställningen av Kristina som en kurtisan "i sin vidare utveckling kommer bra nära Kameliadamen" (s 304). Och dessutom visade Strindbergs hantering av motivet enligt Lamm hur nödvändigheten att "likväl i de stora grunddragen följa ett historiskt givet förlopp, vingklipper Strindbergs poetiska fantasi" (s 303):

Hade Strindbergs drama ägt en fullkomligt diktad hjältinna, skulle denna kärlek kunna ha brustit på liknande sätt som i Kameliadamen genom att det förgångna hindrade henne från ett äktenskap med sin älskade. Nu måste Strindberg släpa med Kristinas tronavsägelse och därmed sammanhängande omständigheter. Han räddar sig på ett ytterst habilt, men psykologiskt föga övertygande sätt (s 305).

Med den habila räddningen åsyftade Lamm den plötsliga omkastningen hos Tott i sista akten. Efter en planerad men klickande "Pandorabalett", då man i stället för en apoteos över deras kärlek får se "en skara underligt folk, alla orörliga, tysta och bleka i ansiktet" — av Lamm uppfattat som "en skrämmande bild av det begynnande upproret" — avslöjar Kristina inför Tott att hon av sagt sig kronan och nu endast är hans "hjärtans dam". Men denne replikerar "Sköka! menar du?" och fortsätter i samma stil. Lamm kommenterar sarkastiskt:

Man har visserligen vant sig vid att älskare, som fått Strindbergs egna drag, blixtnabbt utbyta översvinnliga kärleksbetygelser mot de råaste skällsord, men här blir dock övergången för brysk och omotiverad, och man har mycket svårt att sedermera med en andakt, som Strindberg kräver, åhöra den unge Totts verklagan över hur Kristina orenat hans själ, infört honom i en virvel av okända begär och tvungit honom att döda sin kropp "för att avbryta förbindelsen med dessa lägre regioner" (s 306).

I en undersökning *Strindberg and Shakespeare. Shakespeare's Influence on Strindberg's Historical Drama* (1933) konstaterade engelskan Joan Bulman — i nära anslutning till Lamm — att medan Shakespeareinflytandet

— avläst i episk bredd på tematik, rollgalleri, tidsspann — var stort i de första dramerna i den historiska cykeln 1899—1902 avtog det successivt, "almost dipping to zero" (s 123, liknande också s 128f, 130, 141). De senare dramerna koncentrerades på skildring av en enda karaktär, och *Kristina* var ur tidsaspekten "by far the most concentrated" av alla: "the whole action can be assumed to take place in a single day" (s 157). En viss oklarhet vidlåder Bulmans synpunkt att *Kristina* jämte *Engelbrekt* och *Gustav III* "deal merely with episodes in the private life of a monarch" (s 151). I ett utkast till *Kristina* menade sig Bulman ha funnit en ursprunglig ansats till en bredare uppläggning än i den färdiga pjäsen, med mera tonvikt på den politiska rivaliteten mellan De la Gardie och Carl Gustav (s 152).

När Martin Lamm 1942 återkom till dramat i andra delen av sin monografi *August Strindberg* upprepade han i stort sett synpunkterna från 1926 rörande Strindbergs källbehandling (s 62f) och den störande anakronistiska tonen (s 103f) liksom karaktäristiken av pjäsen som en uppgörelse med sekelskiftets moderna kvinna (s 82). En intressant förändring beträffande "modeller" för drottningen hade däremot ägt rum. Siri von Essen nämndes inte längre. I stället sköts nu den tredje hustrun Harriet Bosse fram i analysen av kärleksmotivet:

Klas Totts kärlekshistoria med Kristina är också så nära kopierad på Strindbergs sista äktenskap, att han icke förmått ge intryck av att det i dramat är en tjugotreårig yngling som förälskat sig i den tre år äldre drottningen. Klas Tott verkar som en åldrande älskare, som krampaktigt klamrar sig fast vid sin kärlek som det värdefullaste livet ännu kan ge honom (s 93 f).

Troligen syftar en dunkel formulering i samma riktning — kanske dock endast menad som en omskrivning av tanken 1926 att Kristinakarakteren formats av Strindberg för att kunna tjäna som en glansroll för Harriet Bosse:

Från närmare håll [än "Aspasia"] hämtade Strindberg tanken att göra Kristina till skådespelerskan på tronen, en bortklemad publikgunstling, som trots sina tjugosju år behållit ingenuelaterna och alltid talar om sig själv som lilla Kerstin (s 83).

Orsaken till att Lamm bytt fot är kanske främst att han fått tillgång till nytt källmaterial under mellantiden. I monografen 1942 finns talrika hänvisningar — dock inte i samband med *Kristina* — till den i sammanhanget viktiga *Ockulta dagboken*. Vidare hade 1932 Harriet Bosse gett ut huvudmassan av Strindbergs brev till henne, också de givande för frågan om impulser till Kristinakarakteren och kärleksmotivet. Av Bosses förord (s 12) framgår dock att Lamm "för många år sedan" hjälpt henne ordna breven. Man kan därför undra om inte Lamm redan vid arbetet på *Strindbergs dramer* haft möjlighet utnyttja dem. Troligen har diskretionsskäl gentemot Bosse

spelat in för hennes perifera roll i framställningen 1926 och har nog för övrigt fortsatt att påverka Lamms sätt att lägga upp analysen också 1942.

1948 utkom Gunnar Olléns *Strindbergs dramatik* i sin första upplaga. I det mesta anslöt sig Ollén där i sina synpunkter på *Kristina* nära till Lamm — det gäller t ex Strindbergs förhållande till historisk vetenskap, historiska källor, den anakronistiska tonen (s 325, 327, 329). Kanske kan Ollén sägas ännu starkare ha drivit en karaktäristik av huvudrollen som redan fanns hos Lamm 1926 i formuleringar som att hon faktiskt verkar "som en bohemkonstnärinna från en kabaret på 1890-talet" (s 300), "skådespelerskan på tronen" (s 303f), "Strindberg låter sin hjältinna spela teater ej blott inför andra, utan också inför sig själv" (s 301). Hos Ollén heter det att Strindberg "diktat Gustaf Adolfs vittra dotter som något av en operettdiva" (s 326), hon är hela tiden "skådespelerskan för vilken scengolvet genom en ödets obegripliga nyck utbytt mot Sveriges tron" (s 327) etc. Emellertid hade Ollén redan 1941 i sin doktorsavhandling *Strindbergs 1900-talslyrik* haft anledning söka tränga in i slitningarna mellan Strindberg och Harriet Bosse hösten 1901 vid dramats tillkomsttid, eftersom dessa visat sig ha gett ekon i den lyriska produktionen (främst "Chrysaëtos"). Denna kunskap utnyttjade han i analysen av *Kristina* i *Strindbergs dramatik* för att tydligare än Lamm knyta detta drama till Strindbergs relation till Bosse och krisen i äktenskapet hösten 1901. Rollen var inte bara skriven för Bosse heter det, den var "i avsevärd grad också en roll om Bosse" (s 327). Det påpekas att hon hade lämnat honom i vredesmod "sedan han kallat henne ett mycket fult ord":

Medan hon var borta under uppsplitande veckor, växlade hans stämningar mellan svärmod och förbittring. Det mesta av svärmodet konserverades i Ett drömspel, medan en del av förbittringen kom *Kristina* till godo (s 326).

I Olléns beskrivning av omkastningen i Totts hållning till drottningen i fjärde akten understryks anknytningen till författarens relation till Bosse:

Men när den unge, romantiske Tott (som förbluffande och avgjort mer à la Strindberg antydes ha haft ett rätt vidlyftigt kärleksförflutet) irriterats till bristningsgränsen av hennes flirtighet och plötsligt kastar åt henne ett rätt "Sköka!", så är det inte som i verkligheten hon som går, utan han. På så vis slingrade Strindberg sin dikt kring verklighetens pinsamheter, så att deras sårande kanter doldes och hans nederlag fick något av triumfens rosenfärg (s 328).

I andra upplagan 1961 byggde Ollén ut denna analys med utdrag ur *Ockulta dagboken* från krisveckorna (s 381, 383) och drev ännu konsekventare tesen om Bosse som modell för drottningen:

Förklaringen till det goda författarlynnet i *Kristina* tycks närmast ha varit att Strindberg i huvudpersonen kunde dikta in så mycket av den kvinna, som hans tankar trots allt ständigt kretsade kring. Sen han kommit över första chocken

och förödmjukelsen, när hon gått, hade stridsmannen vaknat ur sin förlamning. Han kunde nu basa henne riktigt rejält, avslöja all hennes djävulskap, rättfärdiga sig själv och skänka henne en motvilligt överlämnad mångtaggig kärlekens ros (s 383).³

Redan 1948 framträdde Ollén med en annan *värdering* av pjäsen än Lamm. Denne hade för övrigt 1942 tvingats medge att den, trots utdömmningen som pekoral vid publiceringen i Sverige, utomlands "blivit ett av Strindbergs mest beundrade och spelade dramer". Han sökte förklara förhållandet så att man där "icke besvärats av porträttets brist på historisk sanning" (s 82). Ollén, som i sitt arbete i väsentlig grad inriktade sig på att följa Strindbergsdramatikens historia på scenen, kunde å sin sida konstatera att pjäsen också i Sverige blivit allt mer uppskattad och redovisade sin egen bedömning. Den är visserligen "djupt ohistorisk" men samtidigt "en klatschig och storartat rolig kvinnskildring, som lever på sitt artistiska egenvärde":

När Engelbrekt framfördes tyckte man detta stycke verkade tråkigt men inte alltför stötande ur historisk synpunkt. Kristina däremot, så fräckt modernt som den pjäsen är skriven, verkade spex. Men nu för tiden är det närmast tvärtom: Engelbrekt i sin korrekthet med dessa ärlige och redlige som säger "Guds död" och "Guds fred" verkar långa stycken parodisk, medan Kristina i all hennes lättsamhet är en fullkomligt levande och därför allvarligt intresserande människa. Schabloner blir komiska, figurer som individualiserats med livets egen irrationalism lever (s 325f).

En svit av brev — de flesta odaterade — som Strindberg skrev till Bosse under krisen i äktenskapet sensommaren och hösten 1901 och av den anledningen av stort intresse för *Kristinas* tillkomsthistoria hade länge varit okända eller åtminstone oåtkomliga för forskningen men kom fram i dagsljuset åren kring 1950. 1955 gav Åke Runnqvist ut dem i en liten volym *De återfunna breven till Harriet Bosse*. 1956 lät Torsten Eklund publicera en del svarsbrev från Bosse som härrörde från samma dossier i Strindbergs kvarlåtenskap men som i motsats till Strindbergs egna brev numera endast tycks finnas i behåll i avskrifter, gjorda av Vilhelm Carlheim-Gyllensköld kort efter Strindbergs död 1912 (det var alltså dessa avskrifter som låg till grund för Eklunds publicering).⁴ Sven Rinman torde ha varit den förste att dra nytta av dessa Strindbergsbrev vid en analys av *Kristina* när han skrev det stora Strindbergsavsnittet i *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria* IV 1957. Han lade därvid en viss tonvikt på sin upptäckt att Strindberg i september 1901 växlat mellan att skriva på *Ett drömspel* och *Kristina* (s 114) och reflekterar:

För den psykologiske uttolkaren måste det vålla osedvanligt stora svårigheter att finna den gemensamma nämnaren för 1901 års alla skådespel. Men att Strindberg samtidigt och ur samma upplevelsekomplex skapade Kristina och Ett drömspel, hör dock till de märkligaste gåtorna i hans gåtfulla produktion (s 115).

Även Walter Johnson (i *Strindberg and the Historical Drama*, 1963) hävdar Harriet Bosses betydelse för Strindbergs konception av Kristinagestalten, liksom överensstämmelserna mellan Bosses "pattern of behaviour" och källornas uppgifter om drottningens intresse för teater och hennes vad Johnson kallar "theatrical behaviour" (s 193). Strindbergs Kristina är enligt Johnson "an actress who happened to be the reigning queen", och vilken dramatisk form var mest lämpad för att framställa "en skådespelerska på tronen"? Jo, säger Johnson: "the most artificial of all forms in modern drama — the well-made play" (s 193). Han sammanfattar:

For his stage interpretation of a woman who was fascinated by the theater and who, according to the sources, behaved theatrically on innumerable occasions, the form of the well-made play was eminently suitable (s 206).

Johnson är här inne på samma tanke som Lamm antydde redan 1926, men medan denne såg Strindbergs "tendens till ytlig teaterkonst i Scribes manner" som något negativt är Johnsons värdering den rakt motsatta. Jag återkommer senare (kap VIII) med en diskussion kring incitamenten bakom Strindbergs val av dramatisk form för *Kristina*.

Walter Johnson uttalade i förordet till sin bok 1963 förvåning över att forskningen hade ägnat så liten uppmärksamhet åt Strindbergs historiedramatik. Bl a nämnde han att grundliga undersökningar av hur Strindberg använde sig av historiska källor helt saknades och han gjorde reflexionen: "The thorough scholarly study of his use of historical sources will be a Herculean task" (s ivff). Herculesarbete eller inte så var åtminstone en viktig föresats bakom min avhandling för licentiatexamen — slutförd och ventilerad 1969 — att försöka nå så säkra resultat som möjligt just på detta plan rörande dramat *Kristina*: att bestämma vilka historiska stoffkällor Strindberg varit i kontakt med och sedan belysa hur han hanterat dem, att fixera graden av lojalitet ställd mot omvandlingstendenser och förändringsmönster. I betydande utsträckning återgår kap VII "Källorna till Kristina: Analys" i föreliggande undersökning direkt på motsvarande avsnitt i avhandlingen från 1969.

En annan huvudaspekt på *Kristina* i mina studier på 1960-talet avsåg det erotiska motivkomplexet i pjäsen och då inte minst dettas samband med Strindbergs relation till Harriet Bosse. Som framgått av min redogörelse ovan för forskningen om dramat har ju betydelsen av denna relation i sammanhanget efterhand kommit att alltmer framhävas och jag kan därmed sägas ha anknutit till en tendens i forskningsprocessen. I högre grad än vad gäller studierna i Strindbergs förhållningssätt till den politiska historien vid skapandet av sitt skådespel har jag nu i doktorsavhandlingen både reviderat och vidareutvecklat mina synsätt från 1969. Resultaten på detta plan

redovisas främst i kap VIII "Harriet Bosse, den själiska kärleken och Kristina". Jag integrerar här biografiska aspekter — utvecklingen av Strindbergs känslor för Harriet Bosse under de veckor han skrev *Kristina* — med komparativa grepp, främst betydelsen av impulser från den franske författaren Joséphin Péladan men också från en teaterpjäs — förbunden med Bosses genombrott på scenen — med helt andra litterära förtecken än den péladanska arten av symbolism. Som en del av denna analys studeras — bl a med hjälp av manuskriptmaterial — mera i förbigående framväxten av *Till Damaskus III* på grund av detta dramas egenskap att i senare partier fortlöpande spegla utvecklingen av Strindbergs relation till Bosse. Framför allt de sist tillkomna partierna i *Till Damaskus III* har verkat ge en intressant sidobelysning till vissa inslag i den ungefär samtidigt tillkomna *Kristina*.

I kap II och kap III har jag sökt underbygga mina senare analyser med en kartläggning av Kristinadramats tillkomstprocess i yttre avseende. Där återfinns bl a en diskussion av utkast och manuskript till verket.

Avhandlingen har alltså en i huvudsak genetisk karaktär, men i båda huvudkapitlen läggs även fortlöpande dramatekniska aspekter på pjäsen. Någon undersökning av receptionen ingår ej (frånsett de i inledningen meddelade exemplen på recensenternas synpunkter), främst av den anledningen att Gunnar Ollén i de olika upplagorna av *Strindbergs dramatik* redan har presenterat ett rikhaltigt material om kritikerreaktioner på pjäsens framförande på svenska och internationella scener.

I. Strindberg om drottning Kristina före 1901

Innan Strindberg i september 1901 tog itu med att skriva sitt skådespel om drottning Kristina förefaller hans intresse för drottningen ha varit ganska ljust. Visserligen nämner han henne på åtskilliga ställen i sina arbeten, men det är vanligtvis fråga om kortfattade, rent historiska notiser.

Ett fåtal uttalanden om Kristina av mer subjektiv karaktär kan dock anföras. Det gemensamma för dessa är en klart kritisk inställning, och Strindberg förefaller härvidlag influerad av den beundrade Anders Fryxell. Det han kritiserar hos drottningen är bl a hennes "ofosterländska sinne" och förakt för allt svenskt, påverkad som hon var av sin mor Maria Eleonora (*Svenska Folket*, 1881—82, 8:83f).

Hennes personliga moral, som skulle komma att bli föremål för en kritisk granskning i dramat, tas upp i uppsatsen "Sveriges relationer till Kina och de Tatariska länderna" (1879), ingående i *Kulturhistoriska studier* (1881). Strindberg citerar där en kinesisk bok, där Kristina visserligen sägs ha älskat vetenskaper mer än krig men också påstås ha varit "moraliskt svag" (4:27). I "Rom på en dag" (1884) visas Kristinas grav i Peterskyrkan, varvid vännen-guiden gör kommentaren: "Det var då en, som inte var emanciperad. Något tvetydigt anlagd, men i alla fall dotter till den store Gustaf Adolf (inte den i S:t Gallen)" (16:297). Och i "Kvarstadsresan" (1884) sägs Kristina ha haft "de flesta moraliska lyten", men eftersom hon var regent och dessutom dotter till den store Gustaf Adolf så blev hon ändå lovsjungen (17:69).

Inte heller som regent står Kristina högt i kurs hos Strindberg. I *Svenska Folket* berättar han om hur illa bönderna behandlades under hennes regeringstid: krigsgårdar skrevs ut trots att fred var sluten, krigsskadeståndet försvann utan att komma folket till del, kronogods försålles varigenom bönderna kom i beroende av adeln o s v. Kristina försökte lugna bönderna med löften som naturligtvis aldrig uppfylldes (8:124). Strax därefter kallas hon för en "vinglerska", men hon får också en klapp på axeln för att hon vågar stå på sig gentemot Axel Oxenstjerna (8:125). Även i *Tschandala* (1888) anföras Kristinas regering som ett exempel på dåligt envælde (12:305).

En dålig regent och en moraliskt tvetydig människa, så kan Strindbergs syn på Kristina sammanfattas. Hennes intellektuella och litterära intressen eller försöken att inlemma Sverige i den europeiska kulturtraditionen noteras ingenstans, med ett undantag och då närmast raljerande: I romanen *I*

havsbandet (1890) berättas om ”de av drottning Kristina innarrade fransmännens klagomål över det eviga kakebrödet och den oändliga stremlingen [strömmingen]” (SV 31:22)!

Beläggen för något intresse från Strindbergs sida för drottning Kristina är således ganska fåtaliga, och inte heller det faktum att han november 1889—mars 1890 bodde i ett av de många hus i Stockholm som kallades ”drottning Kristinas jaktstlott” har satt några spår i hans tryckta arbeten.¹

Nästa gång Kristina dyker upp är inte förrän i *Gustav Adolf* (1900); där yttrar Johan Banér profetiskt om den ännu inte sex år gamla prinsessan att ”lilla Kristina är en smådjävel, som tyckes ha till sitt levnadsmål att göra om vad fadren gjort!” (32:186).

Det finns dock ett belägg för att Strindberg kanske hade större kunskaper om och ett mera personligt intresse för Kristina än vad som tycks framgå av hans arbeten. I *En dåres försvarstal* (skriven 1887—88) har Axel insett att han älskar friherrinnan, men hon har rest till Finland och missmodig går han till sin arbetsplats, Kungliga Biblioteket, för att skingra sina tankar. Axel berättar:

Jag dröjde mig kvar där i långa timmar, och tog på en slump fatt i vad som föreföll mig tillräckligt gammalt för att draga min uppmärksamhet bort från mina sista upplevelser. Men allt eftersom jag fördjupade mig i min läsning, återfann jag nuet i det förgångna, och drottning Kristinas gulnade brev viskade till min själ friherrinnans hemligheter (26:61).

En dåres försvarstal är en öppet självbiografisk roman, och det är inte orimligt att förutsätta en verklighetsbakgrund till den citerade episoden. Axel får veta friherrinnans hemligheter då han läser Kristinas brev; det bör väl tolkas så att dessa båda har vissa egenskaper gemensamma, men vad som skulle ha varit gemensamt ges inga antydningar om. När Strindberg drygt ett decennium senare skrev *Kristina* var han gift med Harriet Bosse, och att hennes karaktär, som Strindberg uppfattade den, i hög grad påverkat utformningen av drottningen i dramat är helt klart. Strindberg läser Kristinas brev — får däri veta friherrinnan Siri von Essens hemligheter, han skriver *Kristina* — upptäcker likheterna i karaktär mellan drottningen och Harriet Bosse och ”förklarar” Bosse, som han själv skriver till henne åtskilliga år senare.² Likheterna är slående, även om parallellen inte bör hårdras.

Under den tid då Strindberg tjänstgjorde på Kungliga Biblioteket kom han följande mer handgriplig kontakt med Kristina. Mer än tre decennier efter det att händelsen utspelades berättade han om den för Carlheim-Gyllensköld vid två skilda tillfällen, 22.11 1910 och 27.11 1911. Margareta Brundin har dragit fram dennes uppteckningar av samtalen med Strind-

berg, och hon anser inte att det finns något skäl att betvivla sanningshalten i Carlheim-Gyllenskölds relationer.³

Enligt Elof Tegnér, som bevittnade händelsens efterspel, inträffade den en av de första dagarna på nyåret 1878.⁴ Strindberg hade tillsammans med bl a Richard Bergström varit på lokal för att fira Kungliga Bibliotekets just avslutade flyttning till Humlegården. Något upprymda begav sig Bergström och Strindberg därefter till de tömda lokalerna i Kungl. slottet för att ta avsked, varvid den senare enligt vad han berättade för Carlheim-Gyllensköld råkade i raseri:

Der var en byst af drottning Kristina, hon som hade stulit så mycket böcker af oss, den slog jag sönder, och sen tog jag en stege 8 alnar lång stege, och och gamla möbler antika dem slog jag sönder mot golvet i bitar - - - och vi dansade; och tände tändstickor.⁵

Vid det efterföljande förhöret inför överbibliotekarien Klemming förklarade Strindberg sitt handlande med att han hade druckit.⁶ Han anför inte, som trettio år senare, till sitt försvar att hans agerande var föranlett av solidaritet med hans arbetsplats, och det får nog ses som en tillfällighet att det råkade vara en byst av just drottning Kristina som blev offer för hans raseri. Att konstruera en förklaring till demoleringen av vare sig intellektuell, psykologisk eller symbolisk art torde vara en överloppsgärning.

II. Tillkomsten

Den 22 augusti 1901 lämnade Harriet Bosse hemmet vid Karlavägen 40, "för alltid" meddelade hon Strindberg. Så blev det dock inte. Den 5 oktober återvände hon, och dessförinnan hade hon gjort åtminstone ett par kortare besök i hemmet (OD 13.9 och 22.9). Strindbergs ensamma liv i femrumsvåningen fyra trappor upp kan vi följa i breven främst till hustrun men även i någon mån till andra och i dagboken. "De 40 dagarna" var en period som han senare ofta skulle komma att referera till. Hans tillvaro är präglad av saknaden efter hustrun, som han ständigt bönfaller om att komma hem, inte minst med tanke på det barn hon väntar, men som han även, särskilt i början av skilsmässoperioden, riktar anklagelser emot för att vara ett bortskämt barn och för att utså misstankar hos honom, bl a om faderskapet till det väntade barnet.

När hustrun lämnar Strindberg är han sysselsatt med *Engelbrekt*. Den 3 september är detta drama färdigt: "mitt smärtans barn, skrifvet med tårar och blod".¹ Huruvida han omedelbart därpå tar itu med *Kristina* är osäkert. Strindbergs brev till Harriet Bosse under den första halvan av september är samtliga odaterade, och Eklund har i kommentarerna i *Brev-utgåvan* redovisat svårigheterna med att ange data för dem. Det är möjligt att Strindberg i skarven mellan *Engelbrekt* och *Kristina* skrev på "Det vexande slottet", d v s *Ett drömspel*. I ett svårdaterat brev skriver han följande:

Jag skrifver "Det vexande slottet", stort, vackert, som en dröm — Det handlar naturligtvis om Dig — Agnes — som skall befria Fången ur slottet . . .

Får jag tala fram det, med Dig?

Detta brev dateras av Runnqvist i *De återfunna breven* 1955 (s 70) till "Efter 4.9 1901" och av Eklund i *Breven till Harriet Bosse* 1965 (s 45) till "Ca 5 september 1901". I *Brev-utgåvan* har Eklund dock ändrat datum till "[ca 12 september 1901]" (*Brev* 14:130). Skäl synes föreligga för båda dateringarna; för det tidigare datumet talar att Strindberg gör en kommentar till ett brev från Bosse av den 3.9.

Sannolikast förefaller vara att Strindberg skrev på "Det vexande slottet" i pausen mellan *Engelbrekt* och *Kristina*. Det tidigaste omnämnandet av det senare dramat är troligen det som görs i ett brev till Bosse ca 10.9. Strindberg skriver:

Deremot talte jag ej om Maria Stuart, emedan jag skrifver Drottning Kristina för Er, och med en fullständigt ny teknik, som jag helst ville talat fram med Er.

Dateringen av detta brev är relativt säker på grund av att där hänsyftas på ett sammanträffande mellan Strindberg och Bosse den 8 september i ordalag som tyder på att det gått ett par tre dagar efter mötet. Av formuleringen att döma är det vidare första gången som Strindberg nämner *Kristina* för Bosse.

Kristina omtalas även i ett brev som av Eklund i *Brev-utgåvan* dateras till 7 september 1901; Runnqvists datering 1955 var "C:a 12.9.1901" (s 84) och Eklunds 1965 "C:a 15 september 1901" (s 49). Passagen om *Kristina* lyder:

Vill Du nu utbyta Svanevit mot Kristina som rentrée? Så låt mig tala fram denna pjäs med Dig. Jag är inne i första akten, men jag vill ha Dig att egna den till. Eljes blir den hatfull och ond, kanske ful! Det blir den största qvinnoroll som är skrifven, och med en helt ny teknik.

Eklund bygger sin datering den 7.9 på vissa självmordstankar som Strindberg yppar i brevet, medan Runnqvist sannolikt har utgått från Strindbergs påstående att han har "gråtit" i tre veckor; Bosse lämnade honom den 22.8. Runnqvists förslag måste sägas vara det sannolikare; Strindbergs formuleringar om *Kristina* synes även tyda på att det inte är första gången som denna pjäs omtalas för Bosse.

Den 13.9 får Strindberg besök av Bosse, men sammanträffandet slutar med ett våldsamt gräl (OD). Den följande veckan inträder en paus i korrespondensen, och att döma av dagboksanteckningarna är Strindberg djupt deprimerad och umgås med självmordstankar.

Men tydligen går arbetet med *Kristina* ändå framåt; den 20 meddelar han nämligen hustrun att den tredje akten är klar och att han räknar med att hela dramat är avslutat "i nästa vecka". Lördagen den 21 skriver han: "Nu går fjerde Akten! Huru saknar jag icke nu ett bord der vi fingo sitta och tala fram Kristina; slutet i synnerhet, som är viktigast." I ett annat brev samma dag, enligt Eklund skrivet senare, omtalar han att *Kristina* kommer "att få granskas af dina vackra ögon", "Om tre dagar eller så", och att det blir "5 hela rena akter" och därmed "5 herrliga kostymer" för Bosse. Dessa båda brev andas tillförsikt och arbetsglädje, men dagen därpå, söndagen den 22, är Strindberg utom sig av ångest och skriver inte mindre än tre brev till Bosse. I det första säger han sig bäva "för stunden då Kristina blir färdig, ty då, sysslolös, störtar jag tillsammans!" och i det andra bönfaller han om att få möta Harriet och skriver: "Och Kristina höll på att gå sönder!" "Fasans dag. Sjelfmordsmani" står det i dagboken. På kvällen får han besök av Harriet, och även om hon går igen blir han något lugnad, att döma av dagens tredje brev. Där börjar han t o m göra upp planer för framtiden: "Skola vi koncentrera vår verksamhet på Kristina till

våren. Du kan få kreera den i Tyskland, i Danmark, i Norge — i Paris (jag skall genast låta öfversätta den!)”²

Dagen därpå, måndagen den 23 september, är synnerligen innehållsrik. Strindberg berättar själv i dagboken: ”Flyttade in Brahegatan 7. Åkte med Harriet till Lidingöbro och åt frukost; Högst egendomlig dag! C’est la vie! Full harmoni, allt ljusst! Kristina färdig!” Denna dag skriver han även ett långt försonligt brev till Bosse, där han uppmanar henne att komma tillbaka och säger sig vara viss om att hon ska kunna fylla sin uppgift att försona honom med ”mänskligheten och qvinnan”³.

Kristina hade som nämnts avslutats samma dag, och manuskriptet överlämnade Strindberg omedelbart till Bosse som läste det samma kväll.⁴ Följande dag, den 24, flyttar han tillbaka från det ”rysliga” hyresrummet på Brahegatan till Karlavägen, och i ett brev till hustrun ber han att hon ska komma till honom och ta med sig *Kristina*, eftersom han har en känsla av att hon ogillar pjäsen och därför vill han ”rena den från slagg”⁵. Han behåller den emellertid inte länge; redan på morgonen klockan nio den 26 september lämnar han *Kristina* till Nils Personne på Dramatiska teatern.⁶ Avsikten var naturligtvis att snabbt få dramat antaget och spelat, med Harriet Bosse i titelrollen.

Strindberg fick dock vänta länge på besked från teatern. Den som hade att besluta om antagandet av *Kristina* var inspektorn och censorn Carl Carlson Bonde, som inte gjorde sig någon brådska. Först den 14 juni följande år får Strindberg besked från Personne att pjäsen refuserats av baron Bonde. Någon motivering lämnar denne inte till sin refusering av *Kristina* ”hvarom det ej är mera att säga än att den är omöjlig” som han uttrycker sig.⁷ Enligt Stig Torsslow bedömde Bonde de av Strindbergs historiska skådespel som hamnade på hans bord särskilt hårt; dock vore det enligt Torsslow oriktigt att påstå att Bonde var ”kategoriskt eller generellt Strindbergsfientlig”. Exempelvis *Svanevit* ställde han sig relativt positiv till.⁸

Samma dag som Strindberg får beskedet om refuseringen från Personne skriver han till Bonde och ber att få manuskriptet tillbaka, ”då jag behöver det till tryckningen”⁹. Det finns dock i korrespondensen med Gernandts, hans dåvarande förlag, inga antydningar om att en tryckning av *Kristina* var aktuell. Men Strindberg hade på våren 1901 i samband med giftermålet och bosättningen pantförskrivit sina samlade dramatiska arbeten hos Gernandts för 10 000 kronor, och bara någon vecka tidigare, den 5 juni 1902, hade *Kronbruden*, *Svanevit* och *Ett drömspel* utkommit.¹⁰ Tidigare hade Gernandts under de närmast föregående åren gett ut samtliga sex historiska skådespel som Strindberg skrivit före *Kristina*, och det är rimligt att anta att han hoppades på en tryckning även av det sistnämnda dramat. Men varför hade han inte tidigare försökt få även *Kristina* tryckt?

Det hade ju ändå gått närmare nio månader sedan han avslutade detta drama. Sannolikt var orsaken att han i det längsta hoppats på en premiär på Dramatiska teatern före tryckningen; nu tvang Bondes refusering honom att ge upp hoppet om detta — lika bra att trycka! Att Strindberg dock inte gett upp hoppet om att få *Kristina* spelad vittnar en anteckning i dagboken 22.7 1902 om: "Sände G III till Personne och Christina till Ranft".

Det är ovisst om manuskriptet till *Kristina* fanns på Dramatiska teatern hela tiden från den 26 september 1901 till juni 1902. I samma brev (26.9.01) där Strindberg underrättar hustrun om att Personne har fått *Kristina* meddelar han även att han "skall låta skriva ut i rolskrift Svanevit, Kristina och Samum".¹¹ Hans tanke var att de båda tillsammans skulle tillbringa hösten i Schweiz, varvid Bosse bl a skulle studera in de nämnda rollerna. Någon "rolskrift" av *Kristina* är inte känd och det förefaller knappast troligt att den någonsin kom till utförande. Däremot är det sannolikt att manuskriptet till *Kristina* under någon period i oktober lånades från teatern; det finns nämligen på Kungliga biblioteket en räkning till Strindberg från Gernandts förlag, där han debiteras en summa på 32,50 för renskrivning på maskin av "Drottning Kristina", utförd den 25 oktober 1901.¹² Förlagan till denna renskrift bör ha varit originalmanuskriptet, som ju troligen fanns på Dramatiska teatern.

Orsaken till att Strindberg lät göra en renskrift på Gernands framgår av ett brev till Schering den 15 oktober: "Om åtta dagar sänder jag Er Drottning Kristina, i stället för Engelbrekt. Kristina är den bästa af de historiska, en karaktersskildring och en glansrol."¹³ *Kristina* sändes som utlovat; den 13 november tackar Strindberg för Scherings "ord om Kristina".¹⁴

Det manuskript som Schering fick var med största säkerhet den renskrift som gjorts på Gernandts. Att det inte var det bevarade originalmanuskriptet framgår av ett annat brev till Schering den 21 november. Schering har undrat över ett par oklarheter i dramat, bl a i samtalet mellan Kristina och Maria Eleonora i slutet av den tredje akten. I brevet hänvisar Strindberg till s 60 i Scherings kopia, medan samma repliker i originalmanus återfinns på s 75.¹⁵ Av Strindbergs svar framgår att han måste ha haft tillgång till samma avskrift som Schering. Sannolikt gjordes vid renskriften på Gernandts en genomslagskopia, som Strindberg behöll. Då uppstår en annan fråga: varför begärde han tillbaka originalmanus från baron Bonde "för tryckningen", då han redan hade en avskrift?

Flera förklaringar är möjliga. En är att Strindberg redan nu bestämt sig för att låta maskinavskriften fungera som underlag vid sättningen men inte ville lämna den ifrån sig förrän den var kontrollerad mot originalmanuskriptet som Bonde hade. Han var inte omedveten om det ekonomiska värdet hos sina manuskript och ville kanske bevara det fräscht, obefläckat av sätтарfingrar. Det är också möjligt att Strindberg inte sade hela sanningen

till Bonde. Visserligen är det troligt att han planerade tryckning, men det utesluter inte att han också kan ha velat göra ett försök att placera *Kristina* på en annan teater. Drygt en månad efter brevet till Bonde, den 22.7, noterar han som nämnts i dagboken att han har sänt *Kristina* till Ranft. Det är inte heller självklart att Bonde hade originalmanuskriptet. Strindberg kunde mycket väl ha låtit Dramatiska teatern få en maskinavskrift i stället för originalhandskriften, men detta måste i så fall ha skett efter den 21 november 1901; i brevet till Schering denna dag framgår det som nämnts att han har tillgång till maskinavskriften.

Det kan tilläggas att även Ranft refuserade *Kristina*, och inte heller blev det något resultat av de underhandlingar som Strindberg i november 1903 förde om ett uppförande i Köpenhamn.¹⁶

Strindberg hade säkert räknat med att *Kristina* skulle utkomma på Gernandts, liksom alla de tidigare historiska skådespelen. Redan den 31 oktober 1901 hade han fått ett förskott på 500 kronor för *Kristina*.¹⁷ Men Gernandts fick ekonomiska problem, inställde sina betalningar vid årsskiftet 1902—03 och gick i april 1903 i konkurs.¹⁸ Strindberg måste därför finna en ny förläggare för sina Samlade dramatiska arbeten. Först vände han sig till K O Bonnier, dels vid ett personligt sammanträffande i februari 1903 och dels i brev 24 och 26.3.¹⁹ Den 29 mars fick Hugo Geber ett erbjudande och den 15 april Isidor Bonnier.²⁰ Varken Karl Otto eller Isidor Bonnier ansåg sig dock kunna acceptera Strindbergs villkor, och denne bestämde sig för att anta Gebers anbud på 10 000 kronor. Den 24 april 1903 tecknar han kontrakt med Gebers förlag om rätten till de Samlade dramatiska arbetena, omfattande 41 dramer varav 4 otryckta, däribland *Kristina*.²¹

Kristina trycktes i *Samlade dramatiska arbeten. Historiska dramer 2* tillsammans med *Gustav Adolf*, *Carl XII*, *Gustav III* och *Näktergalen i Wittenberg*. Tryckåret är 1903, men de häften där *Kristina* ingick (11 och 12) utkom enligt *Svensk Bokhandelstidning* inte förrän i början av 1904, häfte 11 i veckan 21—26.3 och häfte 12 veckan 25—30.4.²² Enligt ett brev från Strindberg till Geber förefaller den dock ha varit tillgänglig i bokhandeln tidigare. Den 16 mars meddelar han något förargad sin förläggare att han via Bosse fått reda på att *Kristina* utkommit; hennes "kläderska" har läst pjäsen!²³

Kristina är ett drama i fyra akter. Men så sent som den 21 september, två dagar innan dramat avslutas, är Strindberg i ett brev till Bosse övertygad om att det ska bli "5 hela rena akter". När "försvann" den femte akten? Ska vi lita på Strindbergs egna ord skedde detta långt senare än september 1901. Då han i början av 1903 försöker placera sina samlade dramatiska arbeten hos Karl Otto Bonnier, Isidor Bonnier och Hugo Geber bifogar han i samtliga fall en lista över sina dramer, och efter vart och ett

anges antalet akter. Och efter *Kristina* står det ”5 akt”! Även på KB finns två listor, sannolikt tillkomna vid samma tid, och även här är tillagt ”5 akt” efter *Kristina*.²⁴ Av alla dessa pjäsförteckningar att döma skulle alltså *Kristina* ännu i mars—april 1903 bestå av fem akter. Det troligaste är dock att här föreligger ett rent misstag från Strindbergs sida. Detta antagande stöds av att han angett felaktigt antal akter även för en rad andra dramer: *Erik XIV*, *Gustav III*, *Brott och brott*, *Gillets hemlighet* och *Kamraterna*.

Hur förhöll det sig då med aktantalet i den Gernandtska avskrift av *Kristina* som Strindberg sände till Schering i slutet av oktober eller början av november 1901? Sannolikt bestod denna av endast fyra akter, att döma av vad han skriver till Schering den 28 november 1901: ”Det fantastiska i Kristinas sista akt är motiveradt af hennes teatraliska Karakter och så väl förberedt af talet om hennes Ballett genom alla akterna!”²⁵

”Det fantastiska” som förbinds med ”hennes teatraliska Karakter”, måste syfta på Totts och Kristinas ”Pandorabalett”, spelet i spelet, i början av den fjärde (och sista) akten; detta synes även Eklund anta i kommentaren till det citerade brevet.²⁶ Även i utkastet är denna scen placerad i fjärde akten, aldrig i den femte, som enligt utkastet huvudsakligen skulle ha bestått av en ”generalstukning” av *Kristina*. Om en femte akt existerat måste denna ha försvunnit i samband med renskriften på Gernandts 25 oktober.

Oklarheterna kring ”den femte akten” kompliceras ytterligare av att det bevarade originalmanuskriptet till *Kristina* är ofullständigt: slutet saknas. Landqvist skriver i sin kommentar i Samlade skrifter: ”Handskriften är icke fullständig. Den är nedskriven t o m sid 253, rad 2. Slutet har funnits i en maskinavskrift, som framgår av Strindbergs anvisning sid. 90 i hskr: Forts. sid. 75 med maskinavskriften” (39:411). Det kan tilläggas att anteckningen (som förefaller vara skriven med Strindbergs handstil och som är gjord med rödpenna) mer exakt lyder: ”Forts. [överstruket ord: sannolikt ’tryckandet’] sid 75 med maskin-skriften.”

Någon ”maskin-skrift” har fortfarande inte hittats, och för slutet av *Kristina* (de åtta sista sidorna i Saml. skrifter) saknas alltså manus. Det kan noteras att samma manusförhållande gäller för *Gustav III*; där avbryts det handskrivna manuskriptet ungefär mitt i fjärde (och sista) akten med en nästan likalydande anteckning som i *Kristina*. Dock finns maskinavskriften till slutet av *Gustav III* bevarad, i motsats till *Kristina*.²⁷

Åtskilliga frågor inställer sig. Först ett par av teknisk natur: Vad var det för maskinavskrift som användes (eller var avsedd att användas) för slutet av *Kristina* och när gjordes den? Och har handskriften över huvud taget använts vid sättningen? Landqvist tror inte det. ”Utan tvivel”, säger han, har sättningen skett efter maskinavskriften, ”efter vilken givetvis hela dra-

mat förelegat avskrivet. Frånvaron av varje spår av sättares fingrar visar att originalhandskriften ej använts vid sättning" (39:411). Landqvist har sannolikt rätt. Strindberg förefaller att först ha tänkt sig att vid sättningen använda sig dels av originalmanuskriptet, dels av ett maskinskrivet slut men har slutligen bestämt sig för att låta enbart en avskrift utgöra underlag för sättningen.

En avskrift har alltså med stor säkerhet använts vid sättningen, men när gjordes den? Det kan naturligtvis ha skett på Gebers förlag, men det kan också ha rört sig om en genomslagskopia av den renskrift som gjordes hos Gernandts och som Strindberg sände till Schering kring 1 november 1901. De sidhänvisningar som han gör dels i brevet till Schering 21.11 1901, där handskriftens sid 73 motsvaras av sid 60 i maskinavskriften, dels i noteringen om "tryckandet" på sid 90 i originalmanuskriptet vilket motsvaras av sid 75 i maskinavskriften, pekar på att det kan röra sig om samma avskrift. I båda fallen motsvaras nämligen ca 1,2 sida i handskriften av en sida i maskinavskriften.

Även andra frågor inställer sig. Varför är slutet ersatt med en maskinavskrift? Hur har dramats slut ursprungligen sett ut? Min övertygelse är att Strindberg strukit (och förstört) det ursprungliga slutet främst av hänsyn till Harriet Bosse. Att han lagt in mycket av hustrun, som han uppfattade henne, i Kristinas gestalt är helt klart, och rollen som drottningen skrevs direkt för Bosse med tanke på hennes rentré på teatern. Dessutom genomgick Strindbergs känslor för hustrun under arbetet med *Kristina* en tydlig förändring, vilket jag kommer att gå närmare in på senare: anklagelser och bittra utfall avlöses av böner om förlåtelse och kärleksförklaringar.

Som jag visar i min genomgång av utkasten skulle pjäsen i den version som ligger närmast det färdiga dramat sluta med ett oerhört grymt och brutalt "avslöjande" av drottningen, då Carl Gustav säger henne "allt", att hon "köpt manskunst" o s v. Kristina skulle stämplas som "sköka" och vara fullständigt tillintetgjord, "krossad". Detta skulle ske i närvaro av hennes oskyldige älskare Klas Tott, varefter denne skulle överge henne (2:4,23). I den slutgiltiga versionen av dramats avslutningsscen är Kristina minst av allt framställd som en samvetslös manslukerska och hon framstår som en helt annan människa än i dramats början.

Den bevarade delen av originalmanuskriptet slutar just efter det att Tott har övergett Kristina (39:252). I det "nya" slutet (där alltså originalmanus saknas) händer följande: Kristina avskedar först Holm, som vill ha "skrivet" på hennes lån, med ordet "Dräng!" (39:253). Sedan kommer Carl Gustav in för att läxa upp drottningen (den tänkta slutscenen enligt utkasten). Hans omdömen om hennes vanskötsel av regeringen är visserligen hårda, men det finns knappt en antydning om hennes bristande sexualmoral och Kristina är märkligt oberörd. I stället för att "krossas" går hon till

motangrepp och försvarar framgångsrikt sitt handlande. Carl Gustav tvingas ta till defensiven och hans sista ord är uppgivna: "Det var inte det jag ville tala om . . .", vartill Kristina replikerar: "Nej! Men det jag inte vill tala om, det får du inte tala om!" (39:258). Därefter kommer turen till Oxenstjerna att ge henne "föreställningar" om katolicismen, men Kristina svarar på ett sådant sätt att både "Axel Oxenstjerna och Carl Gustav böja huvena och bli stumma" (39:260).

Dramat slutar alltså på ett helt annat sätt än vad Strindberg planerat i utkasten — och helt annorlunda än i det kasserade slutet, enligt min övertygelse. Kristina är inte "krossad", tvärtom, hon framstår som mognad, luttrad och överlägsen sina småskurna belackare. Det "nya" slutet kan ses som en försoningsgåva till hustrun, som, då Strindberg skrev det, var på väg att återvända till honom med det ofödda barnet.

En rekonstruktion av *Kristinas* öden fram till tryckningen skulle kunna se ut på följande sätt: Den 21 september är Strindberg övertygad om att det blir ett femaktsdrama. Den 23 är pjäsen klar, den femte akten har strukits och "stukningen" lagts i den fjärde. Den 24 vill han ha tillbaka *Kristina* från Bosse för att "rena den från slagg" och för att han har en känsla av att hon ogillar pjäsen, något som inte framgår av det brev som Bosse skrev till Strindberg den 23 och där hon omtalar att hon läser *Kristina*.²⁸ Det är sannolikt nu, den 24 och 25 september, som han arbetar om slutet. Framför allt mildrar han "stukningen" radikalt, och han lägger även in Kristinas "trontal", d v s troligen den långa replik (39:257) där hon får utveckla sina ambitioner att "bilda" Sverige och göra det till ett erövrarland på mer ärofulla områden än krigets. Detta "trontal" omtalar Strindberg i ett brev till August Falck som tillkommet "efteråt".²⁹ Förändringarna var alltså föranledda främst av hänsyn till hustrun.

Genom den kraftiga omarbetningen av slutet blev säkerligen dessa manussidor fyllda med ändringar och överstrykningar. Det är knappast troligt att Strindberg med sin förkärlek för prydliga manuskript har velat lämna in pjäsen i ett sådant skick till teatern, och det är tänkbart att han redan den 25 låter renskriva slutsidorna, kanske på maskin. Visserligen förefaller tiden att ha varit knapp, men med tanke på Strindbergs arbetskapacitet och att det rörde sig om endast några få sidor bör det ha varit möjligt att hinna med.

Så lämnas manuskriptet till *Kristina*, kanske med slutsidorna utskrivna på maskin, den 26 september till Personne. I mitten av oktober lånas det av Gernandts för renskrivning på maskin. Denna renskrift är klar den 25 oktober och sänds till Schering för översättning medan Strindberg behåller en genomslagskopia. Schering översätter pjäsen och får den tre år senare tryckt som bilaga till *Das neue Magazin*. Huruvida Schering sänder tillbaka sitt exemplar av renskriften till Strindberg vet vi ingenting om. Senast i juni

1902 återkommer originalmanuskriptet från Dramaten, och eftersom pjäsen refuserats planerar Strindberg dels tryckning på Gernandts, dels försöker han intressera Ranft för den. Men även denne avböjer uppförande, och på grund av Gernandts ekonomiska problem går även tryckningen om intet. I stället utkommer *Kristina* på Gebers förlag i mars—april 1904. Som underlag för sättningen har Strindberg först tänkt sig att använda originalmanus plus det nya slutet i Gernandts renskrift men ändrar sig och låter sättningen ske enbart efter renskriften, kanske för att "spara" originalmanus, kanske för att han tycker att det är onödigt att krångla med två olika manus vid sättningen när han har en utmärkt renskrift. Detta tryckmanus försvinner sedan.

Originalmanuskriptet behåller han tills vidare, men den 12 december 1908 säljer han det till Karl Börjesson, som betalar 50 kronor.³⁰ Det är möjligt att det var då Strindberg strök ordet "tryckandet" i originalmanuskriptet varigenom anteckningen fick följande lydelse: "Forts sid 75 med maskin-skriften", detta som ett besked till Börjesson att det manuskript som denne köpte verkligen var originalet trots att slutsidorna saknades. När Strindberg gjorde sig av med dessa sidor, med deras för Bosse sårande innehåll, är osäkert, men det förefaller rimligt att anta att det skedde på ett tidigt stadium, kanske redan när han lämnade *Kristina* till Personne den 26 september 1901, förutsatt att han då hunnit få en renskrift av det "nya" slutet.

III. Utkast och framväxt

Bland Strindbergs papper på KB finns två listor över utförda och planerade skådespel med motiv från Sveriges historia. *Kristina* finns upptagen på båda.¹ Den första förteckningen² upptar följande titlar: Erik Den Helige, Birger Jarl, Magnus Ladulås, Magnus Den Gode, Gillets Hemlighet, Högre Ändamål, Odlad Frukt, Birger Jarl, Mäster Olof, Vasa-Ödet, Erik den Fjortonde, Gustaf II Adolf, Christina, En Hexa, Gustaf III, Gustaf IV Adolf. Här återfinns tre noveller ur *Svenska öden och äventyr* liksom två tidigare historiska skådespel. När denna lista tillkom är osäkert; terminus ante quem är dock 20.4 1899, då Magnus Den Gode har fått sin slutgiltiga titel *Folkungasagan*.³

Den andra listan är mer renodlad: Strindberg har nu tydligen beslutat att helt inrikta sig på att skildra svenska regenter. Denna förteckning upptar följande titlar: Folkunga-Sagan, Mäster Olof, Gustaf Vasa, Erik XIV, Karl IX, Gustaf Adolf, Kristina, Karl XI, Karl XII, Friedrich, Gustaf III.⁴ Denna lista måste ha tillkommit efter 20.4 1899, eftersom *Folkungasagan* förekommer under sin definitiva titel, men troligen före 17 september samma år, då planerna på ett drama om Karl IX skrinlagts.⁵ I denna andra lista är vissa skådespel medelst klammer markerade som ingående i trilogier, så Karl IX, Gustaf Adolf och Kristina, liksom Karl XI, Karl XII och Friedrich. Att drottning Kristina skulle behandlas har alltså stått klart för Strindberg på ett tidigt stadium; den första listan gjordes upp redan under arbetet med det allra första historiska skådespelet, kanske t o m tidigare.

Kristina och hennes tid bjöd på ett tacksamt stoff: konversionen och abdikationen, slöseriet och gunstlingsystemet, den politiska striden om makten med högadeln, kontrasten mellan hovets prakt och folkets elände, mellan den gamla krigarmentaliteten och drottningens kulturella ambitioner. De i Strindbergs källor rikligt flödande ryktena om drottningens erotiska liv bör också ha framstått som dramatiskt användbara, och att det var just detta som främst lockade honom antyder han ett par år efteråt, 1903: "Att hon icke ville gifta sig finner jag naturligt, och att hon som lekt med kärleken blir fast i sina egna garn är ju högst dramatiskt."⁶ Att Strindberg valde att behandla tiden just före abdikationen är knappast heller förvånande; det var ju det stora avgörandet i drottningens liv. Tiden i Rom efter tronavsägelsen bör ha varit mindre attraktiv att skildra: dels hade den be-

handlats i en lång rad skådespel av främst utländska författare och senast av Knut Michaelson i *En skugga*⁷, dels hade väl rollen som den åldrande Kristina varit minde passande för den unga Harriet Bosse.

I september 1901 skrevs så *Kristina* under en period av cirka två veckor, och ingenting tyder på att Strindberg tidigare sysslat med detta drama. Planeringen och själva författandet har skett i oavbruten följd, till skillnad mot t ex *Karl XII*.⁸ En orsak till den korta tillkomsttiden är säkert, som Ollén påpekat, att mycket av förarbetet var undangjort genom hans grundliga förstudier för *Gustav Adolf*.⁹

Antalet bevarade utkast till *Kristina* är också relativt litet, i jämförelse med en del andra historiska dramer. För *Gustav Adolf* finns inte mindre än 64 blad varav 17 mindre, och för *Karl XII* 29 varav 5 mindre. Utkasten till *Kristina* omfattar endast 21 blad varav 5 mindre. Och av dessa hör uppenbarligen ett folioark och två mindre lappar till förarbetena för Kristinanovellen "Ölandskungen och den lilla drottningen" i *Hövdingaminnen*, varför endast 18 blad återstår, varav 3 små lappar.

Utkasten till *Kristina* kan delas in i tre grupper: 1. Historiska notiser och personkaraktäristiker. 2. Personförteckningar. 3. Heldrams- och helaktsutkast. Dessa grupper kommer att behandlas var för sig, och med hjälp av den tredje typen av utkast kommer jag att göra ett försök att ge en bild av hur dramat växte fram.

1 Historiska notiser och personkaraktäristiker

Denna grupp omfattar fyra folioark (SgNM 2:4,1, 2:4,3, 2:4,5, 2:4,6) med historiska notiser om Kristina och framför allt försök till sammanfattande karaktäristik av drottningen. Här finns även notiser om andra personer och deras agerande i dramat i förhållande till Kristina. Även de tre små lapparna kan föras till denna grupp (SgNM 2:4,7, 2:4,8, 2:4,10).

Strindberg anklagades av samtida recensenter för att ha gett en nidbild av Kristina och för att ur källorna enbart ha sugit upp allt negativt om henne.¹⁰ Även hos Lamm går denna idé igen; han säger att Strindberg på förhand trodde på "allt, som sattes på hennes skuldkonto".¹¹ Studerar man utkasten ser man att detta inte är helt riktigt. Ett av de fyra folioarken innehåller nämligen enbart positiva noteringar om Kristina (SgNM 2:4,1). Främst söker Strindberg här motivera hennes rättighet att konvertera. Han skriver bl a: "Man jemrade sig så grymt att Christina blef Katolik. Men Engelbrekt, Sturarne, Gustaf Vasa voro katoliker, hans son Johan var också, och när i våra dagar Oskar I^s gemål Josefina var katolik talades ej derom, ens." Strindberg noterar även att Kristinas mor Maria Eleonora

var "renegat": hon "öfvergick från reformerta till Lutherska läran".¹² Kristina ville även, enligt Strindberg, "på fredens väg söka hegemoni i vetenskap och litteratur", hon ville i motsats till Oxenstjerna "ha slut på kriget" och hon "sluter fred med Danmark i Brömsebro 1645". Dessutom: "Kristina understödde de tre lägre ståndens opposition mot adeln." Med undantag av stödet för konversionen finns ingenting av detta kvar i dramat, men att påstå att Strindberg "från början" avskydde Kristina är uppenbarligen inte helt riktigt.

Studerar man de övriga utkasterna med försök till karaktäristik av Kristina finner man åtskilligt som tagits till vara i det färdiga dramat men även en del idéer som övergetts. Påfallande är att då Strindberg hittat en bra sammanfattande formulering om Kristina eller någon annan person, denna formulering upprepas med vissa variationer på flera ställen i dessa utkast.

Att kärlekshistorien med Klas Tott skulle spela en stor roll i dramat var Strindberg tydligen mycket tidigt på det klara med. "Hon har svurit att lägga Tott för sina fötter. Men blir fast" står det på ett ställe (SgNM 2:4,3). Formuleringen "När Kristina vill förföra Tott förstår han ej ty han är oskyldig i sinnet" överensstämmer också med hur deras första möte i Riddarholmskyrkan utvecklar sig. "Kristinas dubbellif: Hon älskar Tott, men har Pimentelli till älskare" kan också, med viss tvekan, sägas ha behållits i dramat (39:214ff). Orsaken till att Tott överger Kristina sägs i samma utkast vara drottningens bibehållna förbindelse med Pimentelli; i dramat är hans skäl mer komplicerade. Och ett uppslag som helt övergetts är "ett lindrigt självmordsförsök" från Kristinas sida när Tott lämnat henne.

Kristinas rädsla för att bli gammal är ett tema som återkommer i flera variationer. "Hon älskar sig och älskar framför allt 'Lilla Kristina' som dock hunnit bli 28 år. Därför vill hon ej vara Drottningen, Landets Moder" (SgNM 2:4,6). Denna ovilja att erkänna åldrandet sägs på ett annat ställe vara orsaken dels till att hon uppskjutit sin kröning, dels hennes vägran att gifta sig (SgNM 2:4,3). På samma utkast sägs den "Lilla Kristina-roll" som hon spelar vara "en creation af omgifningen", en tidig idé som kan sägas få ett konkret uttryck i dramat vid Oxenstjernas samtal med henne i andra akten (39:185).

I "Ur några förord till historiska dramerna" (1903) säger Strindberg: "Kristina var så genuin kvinna att hon var kvinnohatare" (50:250). I utkasterna förefaller han inte övertygad om detta. Där säger han i stället att "Kristina spelar kvinnohatare som Fru Marholm" (SgNM 2:4,3). Över huvudet taget förekommer ord som "leker" och "spelar" ofta när han försöker karaktärisera drottningen. "Kristina är olika i sätt, ton, gest, lynne mot hvarje person hon tilltalar" (ibid).

I två av dessa utkast (SgNM 2:4,3, 2:4,6) förekommer på tre ställen,

iögonenfallande placerat, namnet "Aspasia", på ett ställe står det t o m "Christina = Aspasia". Strindberg syftar här på norskan Dagny Juel, som han efter en kort förbindelse med i Berlin 1893 kom att förfölja med en skoningslös frenesi. Hon förkroppsligade för Strindberg "skökan" som till varje pris måste se alla män för sina fötter. Kristinas erotiska vidlyftighet, som skulle bli starkt framträdande i dramat, utvecklas dock endast obetydligt i dessa utkast, endast Pimentellihistorien nämns, och vad namnet Aspasia egentligen står för antyds knappast. (Om Aspasia se nedan kap VIII.)

Även en del andra inslag i dramat, exempelvis "Ekolsundshistorien", och de försvinnade fem millionerna, förekommer i dessa utkast; det senare sägs rentav vara den ena anledningen till abdikationen, den andra var att man ville inskränka hennes makt. Inga religiösa skäl till tronavsägelsen fanns.

Dessa utkast domineras alltså av försök att karaktärisera Kristina, men här och var finns embryon till scener och karaktäristiker av andra personer i dramat. Carl Gustav sägs i vissa källor ha haft en historia med en dotter till en köpman Allerts; dessa uppgifter förefaller ha sysselsatt Strindbergs tankar en hel del. Bl a har han skisserat följande pikanta scen som dock aldrig blev verklighet: "Scenen med Carl Gustaf då Lilla Allert konfronteras, släppes in genom ena dörren; Carl Gustaf släpper in Antonio Pimentelli Spanior genom den andra: Dagmar Möllers handske teori" (SgNM 2:4,6). Strindberg har tydligen när han föreställde sig denna scen associerat till ett samtal hos Dagmar Möller, Harriet Bosses syster, då denna hävdade Bjørnsons krav på mannens renhet före äktenskapet. Kristina anklagar Carl Gustav för bristande renhet; denne svarar med samma anklagelser mot henne. Strindberg förefaller ha tänkt: gäller inte "handske teorin" även för kvinnan? Bosse och Strindberg träffades fö den 8 september hemma hos Möllers. Försoningsförsöket misslyckades dock; Strindberg gick "efter tio minuter" sin väg i vredesmod (OD 8.9; se även brev till Bosse ca 10.9). Det är dock knappast troligt att någon diskussion om Bjørnson ägde rum vid det tillfället; Dagmar Möller framförde nog sin teori vid något tidigare möte.

Av vad Strindberg har antecknat om de övriga personerna är några yttranden om Magnus Gabriel De la Gardie intressantast. Denne framställs som en avpollletterad "gunstling" vars känslor gentemot Kristina "kallnat", och därigenom har han, säger Strindberg, "skiftat hamn och är en annan människa som Kristina ej känner. Nu håller hon upp den gamle Magnus för den nya" (SgNM 2:4,5). Detta överensstämmer med förhållandet mellan De la Gardie och drottningen i dramat. Däremot har Strindberg inte använt sig av fortsättningen: "Magnus GD hämnaren. Har öfvertaget emedan hans känslor kallnat. Scen: Kristina bjuder ut sig. Han vill inte ha

henne” (SgNM 2:4,5). Någon funktion av hämnare har De la Gardie inte alls i dramat: däremot är han vad Strindberg kallar ”braständare. Han konverserar bäst, och med hans idéer och historier skall kärleken till Tott underhållas” (SgNM 2:4,6).

Carl Gustavs och Oxenstjernas grundläggande attityder till Kristina finns anlagda redan i detta utkast: Carl Gustavs förödmjukelser och ”slafskap” för att han ska få arva tronen, och Oxenstjerna som ”går och har hänsyn (pietet) så länge tills han blir hycklare, då han talar ur skägget” (SgNM 2:4,5).

Sammanfattningsvis kan sägas att dessa utkast för Strindberg fungerar som ”skafferi” som han plockar ur vid behov. Åtskilligt kan direkt eller indirekt återfinnas i dramat; främst gäller det uppläggningsen av ”karaktärerna”, deras roller i förhållande till varandra och funktioner i dramat. Även embryon till scener och vissa nyckelrepliker finns redan utformade. Vad Strindberg kasserat är främst ett par idéer till scener av erotisk karaktär och De la Gardies roll som hämnare, sannolikt därför att det uteslutna alltför mycket hade stridit mot den historiska sannolikheten.

På en av de små utkastlapparna (SgNM 2:4,7) försöker sig Strindberg på en psykologisk förklaring till Kristinas handlande: ”Drottning Christina differentierar sig partout och blir Katolik därför att fadren dog för Protestantismen. Blir luder, renommerar. Det stora fadersnamnet trycker henne.” Idén finns inte i dramat, och förefaller närmast vara en fortsättning på en replik i *Gustav Adolf*, redan citerad: ”Lilla Kristina är en smådjävel, som tyckes ha till sitt levnadsmål att göra om vad fadren gjort!” (32:186).

Ordet ”tryck” återkommer på en annan lapp (SgNM 2:4,8). Anteckningen lyder i sin helhet: ”Harriet: /Kristina = / Svanevit Manuskriptet /”Trycket”/ Realisationen.” Sammanställningen Harriet—Kristina leder tankarna till breven till hustrun, där Strindberg säger sig skriva *Kristina* för henne, liksom till senare uppgifter att han i *Kristina* har ”förklarat” Bosse (se t ex brev 8.4.08). Men detta är sannolikt felaktiga associationer; snarare är det här fråga om något slags minneslista, exempelvis att Harriet ska låna manuskripten till *Kristina* och *Svanevit*.¹³

2 Personförteckningar

Den andra gruppen utkast utgörs av personförteckningar och omfattar tre folioark. Den första förteckningen (SgNM 2:4,14) omfattar 20 personer. Här saknas både Holm och Steinberg och det kvinnliga inslaget är större: både Carl Gustavs och De la Gardies hustrur, Katarina och Maria Euphro-

syna, finns med, vidare Gustav Adolfs illegitime son Gustaf Gustafsson af Wasaborg, de båda Messienierna samt "De Fyra Ståndens Talmän" vilka uppträdde även i *Karl XII*. Ett annat indicium för att denna lista är den äldsta är att Klas Tott här stavas med "C". Denna lista inleds för övrigt inte med "Kristina" utan med "Cartesius".

Den andra förteckningen (SgNM 2:4,15) upptar hela 26 namn, mest beroende på att en lång rad generaler och statsmän lagts till på slutet, exempelvis Carl Soop, Erik Ryning och Schering Rosenhane. Steinberg finns här med, men Johan Holm saknas fortfarande. Däremot nämns köpman Allerts dotter, "förenad med Carl X", bland de medverkande; i föregående förteckning existerade hon endast som en notis efter faderns namn: "med hvars dotter Carl Gustaf hade en son". Sannolikt har Strindberg på detta stadium haft planer på att låta Carl Gustavs snedsteg användas emot honom, sannolikt av De la Gardie som i ett scenutkast framställs som Carl Gustavs rival.

I den sista personförteckningen (SgNM 2:4,16) finns inte Allerts dotter med. Denna förteckning är nästan identisk med den slutliga (39:146); även Holm ingår. Fyra av de fjorton generalerna från föregående förteckning finns fortfarande med, men två av dem, Stenbock och Torstensson, är överstrukna och bara Horn och Wrangel har behållits.

På samtliga tre listor finns till en del av namnen fogade notiser och kommentarer, vanligen av genealogisk karaktär men ibland mer personligt utformade med exempelvis karaktärsegenskaper.

3 Heldrams- och helaktsutkast

Den tredje typen av utkast består av heldrams- och helaktsutkast (SgNM 2:4, 17—23).¹⁴ Två folioark (SgNM 2:4, 18—19) innehåller utkast till hela dramat, akt I—V, med noteringar till varje akt, medan fyra folioark innehåller utförligare utkast till varje akt med undantag av akt III som saknas (SgNM 2:4, 20—23).

Dessa utkast kan ses som stadier på vägen mot det färdiga dramat. Som beteckning för dessa stadier används nedan termen "version". Version 1 utgörs sålunda av det första och version 2 av det andra heldramsutkastet, medan version 3 betecknar helaktsutkast. Alla tre utkastversionerna omfattar fem akter, medan det färdiga dramat har fyra. Antalet spelplatser har under arbetets gång reducerats: version 1 har inga spelplatser noterade, medan version 2 har åtta, version 3 sex och dramat endast fyra spelplatser, en i varje akt; en medveten strävan till enhetlighet och undvikande av ri-dåklipp inom akterna.

Version 1

Version 1 skiljer sig från de senare på flera sätt: dels saknas som nämnts uppgifter om spelplatser, dels är den synnerligen kortfattad och dels avviker den från de övriga i mycket hög grad i fråga om innehållet:

Akt 1

Brytning med Axel Oxenstjerna

Christina vill ha fred, har rätt

Akt 2

Carl Gustaf och Magnus Gabriel de la Gardie rivalisera

Carl Gustaf afskedas: oloflig förbindelse med Allert

Akt 3

Messenierna

De la Gardie giftes bort

Akt 4

Pimentelli, Bourdelot

Akt 5

Afsägelsen och Carl X³ kröning då Christina reser ut på landet (2:4,18).

Det är svårt att utifrån dessa punkter göra en rekonstruktion av hur Strindberg på detta stadium tänkt sig dramat. Men tydligen har han från början velat visa fram ett sympatiskt drag hos Kristina, nämligen hennes önskan att få ett snabbt slut på trettioåriga kriget, vilket Oxenstjerna enligt Strindbergs källor motsatte sig, eftersom en snabb fred skulle bli mindre fördelaktig för Sverige. Att brytningen i första akten skulle ha haft någon annan orsak än skilda åsikter beträffande krigsföringen är inte rimligt att tänka sig.

Rivaliteten mellan Carl Gustav och De la Gardie i den andra akten bör ha gällt ställningen som presumtiv tronföljare och make till Kristina. Att Allert är orsaken till att Carl Gustav får stryka på foten har ett visst intresse. Far och dotter Allert har tydligen mycket tidigt intresserat Strindberg, och i synnerhet fadern har i de olika förstadierna av dramat ett flertal olika, växlande funktioner.

”Messenierna” i tredje akten tyder på att Strindberg här velat anlägga ett perspektiv underifrån. De tjänar i varje fall senare i utkasten som symboler för det växande folkliga missnöjet med Kristinas regentskap. I samma akt gör sig Kristina av även med De la Gardie genom att ”gifta bort” honom. Att Bourdelot och Pimentelli uppträder är det enda vi får veta om fjärde akten. I dramat framställs dessa båda i en synnerligen ofördelaktig dager, men hur Strindberg på detta stadium tänkt sig dem vet vi inte. Det bör påpekas att dessa båda namn över huvud taget inte förekommer i den betydligt utförligare version 2. ”Afsägelsen” i femte akten är den enda något så när säkra överensstämmelsen med version 2 och 3, som slutar med samma sak; i version 1 har Strindberg tydligen även tänkt sig att

ha med Carl X:s kröning ”då Christina reser ut på landet”.

Anmärkningsvärt är naturligtvis att någon kärlekshistoria vare sig med Tott eller någon annan inte antyds i denna version. Tott finns över huvud taget inte upptagen bland de medverkande.

Version 2

Det andra heldramsutkastet (SgNM 2:4,19):

Christina
(Cartesian)
Skeptiker

Akt I

Axel Oxenstjerna i Riddarholmskyrkan. Besök af Carl Gustaf Wrangel, Len-
nart Torstensson, Fredrik Stenbock, Gustaf Horn.

Skräddar Holm. Köpman Allert. Lilla Allert.

Kristina synes. Tott upptäcks.

Kristina visar kyrkan. Nya Helgon? Cabelieaus graf. Vasaborgs grafkor.

I Räknekammaren, Messenius afträttas.

Drottningen in. De 5 millionerna.

Akt II

På Källaren Freden. Holm, Allert: Magnus Gabriel söker genom Allertskanda-
len uttränga Carl Gustaf.

På Jakobsdal. Ebba Brahe, Maria Eleonora.

Akt III

I Skräddarverkstan. Johan Holm. Kristina klädd till Kung.

Axel O skall ge henne föreställningar om Katolicismen.

Jagtslottet Scen: Tott beklagar sig öfver Kristina för Steinberg;
röjer intima hemligheter; anser allt vara slut. — Kristina inträder; de försonas.
Katolicismen: ”Engelbrekts Sturarnes och de äldre Vasarnes religion”

Två uppgifter om samma sak

Akt IV

Ekolssund. Totts hertigval och tronföljd.

Kristina tål inga sinnesrörelser! Inga hårda ord!

Kristina avslöjar modren som Renegat

Kristinas Harem

Kristina går till modren, men möter idel oförståelse.

Akt V

Upsala Slott.

Kristina: Aldrig har jag känt mig som Adelsman Jag är människa

Sista scenen: Carl Gustaf Konung säger Kristina allt

att hon har köpt mansgunst — o s v. Kristina känner sig väckt ur sin char-
manta naiva omedelbarhet — upptäcker hvem hon egentligen är, blir medve-
ten, blyges för sig sjelf — och sjunker.

Strindberg inledde version 1 med att ge en positiv bild av Kristina. I den andra versionen har han gjort tvärtom. I synnerhet den första akten förefaller nämligen uppbyggd helt i syftet att visa olika negativa sidor hos drottningen.

I första akten befinner sig Oxenstjerna i Riddarholmskyrkan tillsammans med Wrangel, Torstensson, Stenbock och Horn. Det i sammanhanget egendomliga ordet "Besök" förklaras av att Strindberg ursprungligen tänkt sig att låta hela första akten utspelas i Räknekammaren (detta ord överstruket och ersatt med "Riddarholmskyrkan"). Deras ärende antyds inte, men det var ju i Riddarholmskyrkan som Gustav Adolf hade sin grav. Kristina kommer in och uppför sig med tanke på platsen på ett något opassande sätt: dels "upptäcker" hon Tott, dels skämtar hon om "nya helgon", vilket syftar på halvbrodern Gustaf Gustafsson af Wasaborg och dennes mor, Gustav Adolfs älskarinna Margareta Cabelieau. I dramat tonar Strindberg ner Kristinas frispråkighet något: där är det Bourdelot som får stå för repliken om "nya helgon". I denna första scen antyder Strindberg dels Kristinas erotiska lättsinne, dels hennes religiösa skepticism för att inte säga indifferens.

Den första akten fortsätter i Räknekammaren. "Messenierna afrättas" kan tolkas som ett exempel på grymhet hos Kristina, medan "De 5 miljonerna" syftar på det försvunna skadeståndet i Westfaliska freden, vilket Kristina tagit hand om för egen räkning. Här antyds drottningens ekonomiska lättsinne och allmänna vanskötsel av regeringen. Det finns alltså i första akten en präktig provkarta på Kristinas fel och brister.

I andra aktens början dyker rivaliteten mellan Carl Gustav och De la Gardie upp, liksom på motsvarande ställe i dramat redan i version 1, men en skillnad finns: I första versionen "avskedas" Carl Gustav för sin olovliga förbindelse med Allert, medan det i den andra versionen endast talas om ett försök från De la Gardie att genom "Allertskandalen uttränga Carl Gustaf". Denna rivalitet försvinner därefter från utkasten, och till familjen Allert återkommer jag senare. Anmärkningsvärt är att detta är enda gången som namnet De la Gardie återfinns i version 2; hans roll skulle undan för undan komma att byggas ut, och i det färdiga dramat är hans funktion som resonör och "motor" närmast dominerande; så text omfattar hans dialoger med Kristina nästan en fjärdedel av dramats text.¹⁵

Vad samtalet på Jakobsdal mellan Ebba Brahe, Gustav Adolfs ungdomskärlek och mor till Magnus Gabriel De la Gardie, och Kristinas mor Maria Eleonora rör sig om sägs inte. Att dessa båda gamla kvinnor, med sina olika erfarenheter av Kristina, här skulle ges tillfälle att ytterligare komplettera bilden av drottningen är en rimlig förmodan. Kristina själv uppträder tydligen inte i denna akt.

Version 2:s tredje akt inleds i Skräddarverkstan, där Kristina är "klädd

till Kung''. Ordet ''Kung'' är här naturligtvis viktigt och kan tolkas som en antydning om hennes ''kvinnoförakt'', som är så starkt framhåvt i Strindbergs historiska källor, inte minst i Kristinas egna skrifter.

I skräddar Holms verkstad inträder rikskanslern Axel Oxenstjerna, som ger drottningen ''föreställningar om Katolicismen'', varvid Kristina går till motangrepp genom att framhålla katolicismen som den ursprungliga tron i Sverige: ''Engelbrekts Sturarnes och de äldre Vasarnes religion''. Kristinas attityder till religionen är i denna version oklara: hon kallas ''Skeptiker'', hennes hållning i Riddarholmskyrkan är närmast hånfull, i varje fall raljerande, men här i svaret till Oxenstjerna, som väl hört rykten om hennes katolska sympatier, intar hon snarast en försvarsposition. Närmast till hands ligger väl tolkningen, att Kristina är religiöst likgiltig men av praktiska skäl, med tanke på livet efter en eventuell abdikation, inte främmande för tanken på att konvertera till katolicismen.

Fortsättningen av akt 3 utspelas på en sedermera övergiven skådeplats, ''Jagtslottet''. De agerande är Tott och Steinberg, och nu antyds vad som hänt mellan Tott och Kristina sedan mötet i Riddarholmskyrkan. Och tydligen har mycket passerat, men inte utan misshälligheter och besvikelser: Tott ''beklagat sig'', ''röjer intima hemligheter; anser allt vara slut''. Här är det omöjligt att undgå associationer till de samtida breven till Harriet Bosse och till anteckningar i Ockulta dagboken: beskylldningar att Harriet ''förrått det gula rummets hemligheter'' återkommer gång på gång (brev till Bosse ca 29.8.01, enligt Eklunds datering). Men i dramautkastet har Strindberg vänt på rollerna och låter Tott vara den som röjer: kanske någon form av hämnd, Strindberg hade också saker att avslöja!

Men Kristina inträder och de älskande försonas. Dock har vi inte fått veta någonting om Kristinas känslor för Tott. Älskar hon honom eller är han bara en vanlig leksak och en lämplig tronföljarkandidat för att hon ska slippa Carl Gustav?

I fjärde akten följs två av trådarna från den tredje akten upp: Kristinas planer för Tott och hennes eventuella katolska sympatier. Tott, som härstammar från Erik XIV, ska först bli hertig och sedan tronföljare. Med vem och på vilket sätt dessa planer tas upp anges inte. Det är sista gången som Tott nämns i denna version av dramat, och hur Strindberg tänkte avveckla kärlekshistorien får vi inte heller veta. I samma scen avslöjar Kristina modern som ''renegat'' och tanken ger sig själv: har modern kunnat övergå från calvinism till lutherdom kan väl Kristina bli katolik? Hennes konversionsplaner förefaller ha blivit fastare. Detta religionssamtal med modern förs vidare i senare versioner: i version 3 i akt 5 och i dramat i slutet av akt 3. Noteringen ''Kristinas Harem'' antyder en ''stukningscen'', eller kanske snarare förebråelser från moderns sida; det förefaller nämligen vara ett streck draget från ordet ''Harem'' till noteringen om Kristinas

samtal med modern. I vilken fråga Kristina "möter idel oförståelse" av modern är oklart; det kan gälla både "Haremet" (stöds av anteckningarnas inbördes placering i utkastet) och eventuella konversionsplaner, vilket kanske är sannolikast. I Strindbergs mest frekventerade historiska källor berättas f ö om ett gräl med modern, varvid denna anklagade Kristina för "fritänkeri" och bristande luthersk renlärighet.¹⁶

Att dramat skulle avslutas med en stor "stukningscen" är helt klart likasom att Carl Gustav skulle hålla i yxan. I *Öppna brev* (50:245) säger Strindberg att han "vid uppbyggandet av ett drama börjar med sista akten". Det förefaller sannolikt att han gjort så även i fråga om Kristina. Denna scen, då Carl Gustav säger Kristina "allt", skulle komma att följa med via version 3 till det färdiga dramat. Men där är "stukningen" inte slutscen och har även i övrigt förändrats. I denna andra version är det tydligen drottningens erotiska vidlyftighet som är föremål för avbasningen: "hon har köpt manskungst o s v". Kristinas reaktion bör även hållas i minnet: hon "upptäcker hvem hon egentligen är, blir medveten, blyges för sig sjelf — och sjunker".

I denna andra utkastversion finns åtskilligt som Strindberg skulle komma att bygga vidare på. Den börjar i Riddarholmskyrkan och slutar efter tronavsägelsen med en stor stukningscen, där den nye kungen för ordet. Kristina får avslöja olika negativa sidor hos sig själv. Totthistorien har förts in, men tämligen fragmentariskt, någon genomgripande kärleksupplevelse för Kristina förefaller den inte vara och Strindberg har tydligen inte heller bestämt sig för hur den ska sluta. Dock måste sägas att dramat i denna version gör ett tämligen skissartat intryck: de olika scenerna ritas upp med ett par medverkande, några nyckelord, antydning till repliker. Och framför allt: av den intrikata motivflätningen i det färdiga dramat märks ännu nästan ingenting; varje scen skissas upp mer som en egen liten enhet och hur Strindberg tänkt att de skulle fungera i förhållande till varandra är svårt att föreställa sig.

Version 3

I version 3 (helaktsutkastet) har ett stort steg tagits mot det slutliga dramat. Ofruktbara idéer har utmönstrats, vissa scener har kraftigt byggts ut, intrigflätningen börjar framträda och ljuset koncentreras på den centrala kärlekshistorien. Aktutkast finns för akt I—II och IV—V; akt III saknas, och sannolikt har det aldrig funnits något. Strindberg har f ö tydligen varit osäker på hur stoffet skulle fördelas mellan de olika akterna, att döma av överstrykningar m m i utkastet.

Inledningsscenen i Riddarholmskyrkan har kraftigt byggts ut och överensstämmer i stort med det färdiga dramat. Allerts visar kyrkan för taver-

naren och bonden — dock sägs inte att han även står för presentationen av de medverkande. Den ena efter den andra av de agerande kommer in, sist Kristina. Hon upptäcker Tott, ”bryr, komplimenterar, spelar Lilla Kristina”. Hon tilltalar var och en på olika sätt (utfört i detalj i utkastet). ”Kristina älskar sig och tror sig vara älskad [- -] Men folket hatar henne och älskar Messenierna.” Så framlämnas den Messeniska smädeskriften och ”Kristina blir rädd, försonar sig med Oxenstjerna och Magnus Gabriel”. (SgNM 2:4,20)

I denna version uppträder samtliga personer i dramat redan i Riddarholmskyrkan, inklusive Carl Gustav, som Strindberg har fört in alldeles i slutet. I dramat uppträder han för första gången mer än halvvägs in i handlingen. Varför låter Strindberg honom komma in så sent? Kanske tycker han att trängseln blev för stor i kyrkan och att en person av Carl Gustavs dignitet, den blivande kungen, borde få en egen entré, bättre förberedd, och inte behöva konkurrera om utrymmet med diverse hovfolk; kanske hade han ännu inte övergett planerna på ett drama om Carl X och ville inte använda denne mer än nödvändigt i Kristinadramat; kanske tyckte han att det var enklast att följa Starbäcks redogörelse för hur överlämnandet av smädeskriften till Kristina gick till, d v s via De la Gardie.

De la Gardie spelar f ö en betydligt större roll i denna version än i den föregående, även om det långa samtalet mellan honom och Kristina i Riddarholmskyrkan (ca 10 sidor i Saml skr) endast är antytt i utkasten.

Det finns en anteckning i utkasten för första akten som tyder på att Strindberg haft planer på ett triangeldrama. Drottningens unga väninna Ebba Sparre kommer in i kyrkan med några andra damer. Strindberg skriver: ”Tott bemärker Sparre.” (SgNM 2:4,20) Och strax därefter är det Kristina som upptäcker Tott och ”bryr” honom. Tott mellan Kristina och Ebba Sparre således. Det förefaller som ett tacksamt uppslag, men inga spår finns i dramat. Idén kan Strindberg ha fått från van der Veldes roman *Christina och Hennes Hof*. Veldes roman är ett triangeldrama mellan den kättjefulla Kristina, den oskuldsfulla Ebba Sparre och dennas renhjärtade tillbedjare Steinberg junior. Steinberg i romanen och Tott i dramat är mycket likartat utformade; så t ex förstår ingen av dem först meningen med Kristinas inviter och de blir förskräckta när de inser vart hon syftar. (Om Veldes roman se kap VI:2).

Scenen i Riddarholmskyrkan har i denna tredje version vuxit ut till att omfatta hela första akten, varför Räknekammarscenen flyttats till början av den andra. Ingenting av den andra versionens andra akt (rivaliteten mellan De la Gardie och Carl Gustav och samtalet mellan Ebba Brahe och Maria Eleonora) finns kvar. Trots detta är andra akten i denna tredje version synnerligen omfattande och innehåller stoff av mycket olika karaktär. Dels återfinns alltså scenen i Räknekammaren här, dels ett samtal mellan Tott

och Steinberg på Källaren Freden, varvid Tott tydligen umgås med planer på att bryta med Kristina, dels scenen i Skräddarverkstan från den föregående versionens tredje akt. Strindberg har förmodligen tidigt förstått att allt detta material inte skulle rymmas i en akt och att även den tredje skulle behöva tas i anspråk. Detta är sannolikt orsaken till avsaknaden av aktutkast för en tredje akt i denna version av dramat.

Den andra akten i version 3 har alltså tre spelplatser: Räknekammaren, Källaren Freden och Skräddarverkstan. I Räknekammaren utspelas i stort samma händelser som i det färdiga dramat, där Räknekammarscenen omfattar hela andra akten: "Oxenstjerna o de la Gardie samtala om Kristina. De begagna nästan samma ord som Messeniska Smädeskriften, hvilken de ej känna. Slutligen: Kristina in med skriften, som hon läser: Tablå!" Därefter handlar samtalet om Kristinas planer för Tott och "De fem millionerna" nämns. (SgNM 2:4,21)

På Källaren Freden, där Tott tydligen diskuterar sitt förhållande till Kristina och funderar på att "göra slut", har Steinberg rollen som "förtrogen", samma roll som han intog i en likartad scen i den andra versionens tredje akt på "Jagtslottet". Denna idé har övergivits i det färdiga dramat; där intas rollen som Totts förtrogne i viss mån av De la Gardie, en av hennes många funktioner i dramat (se 39:196ff).

Att planerna att förlägga en scen till Källaren Freden var aktuella ännu på ett sent stadium antyds av en replik i det färdiga dramas första akt. Tott har spelat, förlorat mycket pengar och vet inte hur han ska kunna betala skulderna. Den godhjärtade Steinberg övertalar honom då till ett möte på Gyllene Freden, där pengar skulle kunna skaffas.

I den andra versionens scen i Skräddarverkstan kläddes Kristina av Holm till kung och Oxenstjerna gav henne "föreställningar om katolicismen". I den tredje versionens motsvarande scen kläds Kristina till Pandora inför den planerade baletten; något samtal om katolicismen finns inte och dyker inte upp förrän i femte akten. Ingenting finns alltså kvar från föregående version; däremot finns en hel del som pekar fram mot Skräddarverkstadsscenen i det färdiga dramat, där den har vuxit ut till en mycket lång tredje akt.

Pandorabaletten dyker alltså upp för första gången; Tott och Kristina provar kläder och samtalar om Pandora. Några kärleksförklaringar, som det färdiga dramat överflödar av, antyds inte. Däremot finns en anteckning av ett visst biografiskt intresse: "Hon ser efter hur mycket han 'vet' och om han 'vet' något. Palme och jag [med grekiska bokstäver]. Namnet som icke nämnes — och framför hvilket man vänder." (SgNM 2:4,21) Vilket namn? Sannolikt Pimentelli, som i första akten antydde vara Kristinas älskare. Drottningen är tydligen rädd att Tott ska få reda på detta och att hon ska förlora honom; kanske är det ett tecken på att hennes känslor för

Tott har blivit allvarliga, hon leker inte längre. ”Palme” syftar på skådespelaren August Palme, umgängesvän till Strindberg. Han skulle spela Den Okände i *Till Damaskus* och föreslog för Strindberg Harriet Bosse till Damens roll — åtminstone om man får tro henne själv.¹⁷ Men Palme hade dessutom, åtminstone att döma av dagboken, ett förhållande med Bosse, något som plågade Strindberg och naturligtvis väckte hans svartsjuka (se OD 30—31.1.01).¹⁸ Och åtminstone vid något tillfälle uppstod en allvarlig missämja mellan Palme och Strindberg för Bosses skull, vilket föranledde honom att skriva ett ”skiljebrev” till Palme.¹⁹ Är det en scen mellan den nyförälskade Strindberg och Bosse som kan anas i anteckningen i utkastet? Bosse försöker få reda på hur mycket han vet om Palme, Kristina ”ser efter” hur mycket Tott vet om hennes historia med Pimentelli. Parallellen är slående men bör kanske inte hårdras. (Jfr 39:215.)

Som en kontrast till Totts och Kristinas Pandorasamtal får drottningen därefter ge prov på brutalitet. ”Messenierna dömda! Kristina skärper” skriver Strindberg, och därefter: ”Kristinas grymhet; rådbräkning”. Kristinas agerande i Messeniusprocessen har gett upphov till uppror i staden; tråden från noteringen i första akten ”folket hatar henne” tas här upp. Och i bakgrunden skymtar Whitelock som ett förkroppsligat hot. Även på det utrikespolitiska området tättar ovädersmolnen: Oxenstjerna meddelar att kejsaren har anslutit sig till Bremen, som Kristina har förklarat krig mot. Drottningens position är hotad på allt flera fronter.

Den fjärde akten i version 3 har fått en ny spelplats, Trädgårdspaviljongen. Nu utvecklas linjerna från Skräddarverkstan. ”Med Tott-Pandora” står det i utkastet. Men Kristina deklamerar också Hippolytos av Euripides, varvid Tott ”skyggar”. Deklamationen har övergetts i dramat men finns antydd i De la Gardies fråga: ”Har hon inte läst Euripides för dig också?” Tott: ”Jo! Hur vet du det?” De la Gardie: ”Låt oss vara diskreta, Klas!” (39:200). Strindberg har tydligen ansett det vara nog med ett ”spel i spelet” och koncentrerat sig på Pandoradialogen. Både Strindbergs gamla ”ackomodationsidéer” och Kristinas förvandling genom Totts kärlek finns uttryckta i anteckningen ”Tott vill ej se Kristina i andras sällskap emedan hon då är en annan. Tott säger henne att hon är jungfru. Kristina skäms.”

Kristina har arrangerat en överraskning för Tott: en ”cloisonvägg” ska öppnas och ett fyrverkeri antändas. Men regnet har släckt fyrverkeriet och bakom väggen står pöbeln och skrattar. I dramat medför detta att Tott överger Kristina men så sker inte här. Inte ens ett avslöjande brev från Pimentelli till Kristina som framlämnas till honom kan släcka hans kärlek, utan han lovar att följa henne i landsflykt.

I övrigt handlar denna fjärde akt om Kristinas kamp för sin krona mot faror som hotar från olika håll, och de flesta av personerna i dramat före-

kommer. Hon måste till slut skriva under avsägelsen men helt besegrad är hon ännu inte: Carl Gustav tvingas svälja "sista pillret" (köpa Ekolsund till Tott?) och Tott försvarar Kristinas oskuld mot Carl Gustav. (SgNM 2:4,23)

Scenbilden i femte akten är "En sal i Upsala Slott efter afsägelsen". Huvudnumret här är en scen som beskrivs så: "Kristina har inbjudit Tott att bakom en skärm höra på när hon stukar den nye konungen Carl X. Men Carl X avslöjar henne inför Tott, så att Tott öfverger Kristina." Och vad Carl X mer exakt säger framgår av orden: "Carl Gustaf säger henne hela hennes eqvation — köper mansgunst hvilken qvinna behöfver det? Detta väcker Kristina och dödar henne." Till vilket De la Gardie gör kommentaren: "Hon har lekt med Tott. Nu får hon känna på't." (SgNM 2:4,23) Denna stukningsscen är betydligt brutalare utformad än den likartat formulerade i version 2 och motsvarande scen i dramat. I dramat råder t o m en viss balans mellan angreppen på Kristina och hennes försvar, och hon får även sista ordet. Det enda som Strindberg i denna tredje version låter henne säga till sitt försvar är: "Min far har kämpat för religionsfrihet", tydligen i samband med att modern har gett henne föreställningar om katholicismen. Detta är för övrigt den enda punkt, där Strindberg visar någon förståelse för Kristina i denna tredje version: hennes rätt att fritt välja sin tro ifrågasätter han aldrig.

IV. Kristinabilden fram till sekelskiftet

”Väl ingen svensk — i varje fall ingen svensk kvinna — har någonsin av samtid och eftervärld smädats och smutskastats så ofta som Christina”, skriver Curt Weibull.¹

Orsakerna till detta hat, som lär ha avkastat mer än tusen böcker, är åtskilliga. Under hennes regeringstid i Sverige kunde de ofrälse stånden ha skäl att klaga på att Kristina genom donationer, frälseköp etc gynnade adeln på deras bekostnad. Hennes maktkamp med Oxenstjernorna retade högadeln, och det lysande och dyrbara hovlivet stack många i ögonen. Kristinas utrikespolitik, speciellt hennes övergång från Frankrikes till Spaniens sida, har avsatt åtskilliga nidskrifter.

Det mest omdiskuterade var naturligtvis hennes konversion. Lika stor triumf som denna uppväckte i katolska länder, lika stort hat ådrog den henne bland protestanterna. 1648 slöts fred efter det trettioåriga kriget, det krig där hennes far ansågs ha offrat sitt liv för protestantismens sak. Och bara sju år därefter avsvor hans dotter ”sina fäders tro” och övergick till hans och Sveriges fiender. Detta utlöste naturligtvis en flod av nidskrifter, och det är dessa som ända in på 1900-talet har format den svenska synen på drottning Kristina.

Men även i katolska länder förekom talrika smädeskrifter mot Kristina redan under hennes levnad. Åtskilliga hade sin grund i att Kristina 1657 låtit avrätta markisen Monaldesco, som var i hennes tjänst. Detta framställdes i dessa skrifter som ett rent mord, trots att drottningen hade domsrätt över honom.

Nidskrifterna mot Kristina var alltså talrika, men hon var även föremål för en oerhörd panegyrik, särskilt i sin egenskap av ”Minerva på Sveriges tron”, själv en lärd och en härskare som ville höja Sverige ur dess barbari och befordra vetenskap och de sköna konsterna.

Allt detta gör att historikerna har haft det besvärligt när det gällt att gallra i och bedöma källmaterialet. Detta består till största delen av tendensskrifter, antingen underdåniga hyllningar eller rena smädeskrifter, av rykten förmedlade av illa informerade diplomater, löst hovskvaller eller beundrande tirader.²

Ett speciellt problem har de s k Chanuts memoarer inneburit. Pierre Chanut hade 1645 utnämnts till fransk ambassadör i Stockholm och kom att åtnjuta stort förtroende hos Kristina; i själva verket torde han ha varit den som bäst kände hennes tankar och känslor. 1675 publicerades hans be-

rättelse om hans mångåriga vistelse i Sverige, vilken av historikerna anses ha ett högt värde som källa. Olyckligtvis kom Chanuts rapporter när de kom i tryck att figurera tillsammans med hans efterträdares, Piques', som innehöll en mängd otillförlitligt skvaller, vilket därmed felaktigt antogs ha Chanut som upphovsman.³ I Samuel von Pufendorfs *Commentatorium de rebus suecicis* (1686), som blev den viktigaste källan till Kristinas historia, ingick dessa Piques' ofta ogrundade uppgifter.⁴

Nästa stora verk om Kristina var Johan Archenholtz' *Mémoires concernant Christine Reine de Suède* (1751—1760). Detta är både en källsamling och en självständig skildring av Kristinas liv, men även här är Piques' inflytande tydligt, även om Archenholtz är mindre fördömande gentemot drottningen än tidigare författare. Archenholtz' arbete har varit grunden för de allra flesta som senare har skrivit om Kristina.⁵

Den första vetenskapliga framställningen om Kristina var W H Grauert *Christina, Königin von Schweden und ihr Hof I—II* (1837, 1842). Grauert inledde, enligt Stolpe, "den stora upprepningen" men han "kunde dock inte hejda den fortsatta floden av smädeskrifter".⁶

Hurdan var då synen på drottning Kristina i svenska historiska verk, med varierande grad av vetenskapliga ambitioner, som publicerades under 1800-talet? Det är närmast mot denna bakgrund som Strindbergs bild av Kristina i dramat av år 1901 bör ses.

Geijer sparar inte på kritiken i sin *Svenska folkets historia* (tredje delen, 1826). Någon religiös kris bakom Kristinas konversion tror han inte på; bakom den låg inget annat än "lättsinne" och "atheism". Han talar t o m om hennes "religionsförakt". Han beskriver Kristinas hejdlösa slöseri, hur genom henne "goda och ansedda seder upplösas" och hur hon struntar i regeringen, och han klandrar hennes förkärlek för gunstlingar, inte minst utländska sådana. På grund av allt detta steg missnöjet i landet till en fruktansvärd grad, säger Geijer. Men efter att ha framfört denna kritik avslutar han med ett något överraskande, sammanfattande omdöme: "Dock var hon bättre än sitt rykte."⁷

Ännu mer fördömande än Geijer är Anders Fryxell i *Berättelser ur svenska historien* (del 9 och 10, 1841—42). Nyckelbegrepp för honom är Kristinas "egenkärlek" och "kalla hjärta". Regerandet passade inte hennes själviska och flyktiga natur, och när hennes hämningslösa slöseri bragt Sverige till ruinens brant och inga pengar längre fanns att betala hennes nöjen, abdikerade hon och lämnade åt Carl Gustav att reda upp det trassel hon ställt till med. Religionen föraktade hon och katolik blev hon uteslutande för att väcka uppseende och för att kunna leva ett angenämare liv "i Söderns sol". Intresset för vetenskap och vitterhet var begränsat till de första regeringsåren, och detta är egentligen det enda positiva drag som Fryxell kan finna hos Kristina. "Gunstlingarna" räknas samvetsgrant upp

och hudflängs omsorgsfullt, men när det gäller att utpeka dem som drottningens älskare svävar Fryxell på målet.

I nästa "folkbok" om den svenska historien, Arv Aug Afzelius' *Svenska folkets sagohäfder* (del 8, 1856—57), är inställningen till drottning Kristina mer vacklande. Författaren, mest känd som utgivare av svenska folkvisor, hyser uppenbarligen både beundran för och medömkan med drottningen. Visserligen var hon flyktig och opålitlig i vänskap och kärlek, men hon var även "berömd för allwarsamhet och owäld wid rättwisans skipande". Och när hon så småningom avgick var det för rikets skull och i förtvivlan över att ej kunna hjälpa alla behövande. Det antyds att visst klander kan riktas mot drottningen, men hennes felsteg berodde på att hon föll "i lastbara förförars händer" och att hon "lärt lättfärdighet af de katolska fransmännen".⁸

I Starbäck-Bäckströms *Berättelser ur svenska historien* (ny rev uppl 1886) är bilden av drottningen däremot mer i Fryxells anda. Där sägs att Kristina hade "ett förträffligt hufvud och ett kallt hjerta" och att hon inte kunde "älska någon annan än sig sjelf". Hennes slöseri utarmade landet och hon hyste förakt för religionen: när hon efter intåget i Rom kysste påvens toffel och hand var detta "sannolikt de första prof af kristlig ödmjukhet hon någonsin aflagt". Regerandet struntade hon i eftersom det var för tråkigt och hon levde uteslutande för sina nöjen. Anklagelsepunkterna är som synes de samma som hos Fryxell, liksom det moraliska fördömandet av Kristinas umgänge med "gunstlingar"; dock är Starbäck alldeles uppenbart mer benägen än Fryxell att sätta tro till de rykten som utpekade vissa av dessa som drottningens älskare.⁹

1881 utkom på Hjalmar Linnströms förlag det fjärde bandet i det stora översiktsverket *Sveriges historia från äldsta tid till våra dagar*. Författare till detta arbete var den tidens främsta historiker, och Kristinaavsnittet var skrivet av Martin Weibull, professor i Lund. Man föreställer sig kanske att man här skulle finna en mer nyanserad inställning till drottningen men inser snabbt att författaren inte kommer med någonting nytt. Weibull har samma faktaurval, samma värderingar och samma starkt fördömande inställning till Kristina som de mer populära historieskrivarna Fryxell och Starbäck-Bäckström; t o m verbala överensstämmelser är vanliga. Weibull skriver bl a:

Hon bortkastar all hänsyn till folkets önskningar. Hennes förakt för den uppenbarade religionen, hennes håg till främmande och nya vanor trädde allt öppnare i dagen; hon mottog förklädda jesuiter vid sitt hof, hvilka sades arbeta på hennes omvändelse till katolska tron. Hennes lättsinniga yttre politik, hennes anslutning till Spanien och fiendtliga uttalanden om Portugal hade lätt kunnat störta landet i förvecklingar. [- -] Hon låter allt gå vind för våg och hängifver sig endast åt sina böjelser för stunden, åt umgänget med utländska gunstlingar

och åt förströelser vid hofvet, der lyxen växer i kapp med landets utblottade tillstånd.

Missnöjet jäser i alla samhällsklasser och Kristinas situation blir ohållbar. Orsaken till abdikationen var enligt Weibull "Hennes längtan att komma ur ett läge, som hon sjelf gjort outhärdligt". Och konverterade gjorde hon endast för att underlätta "tillträdet till den eviga staden". Att logiskt förklara Kristinas handlingar anser Weibull omöjligt: hon var fullkomligt oberäknelig.¹⁰

När Martin Weibull skrev ovanstående hade han ännu inte inlett den forskning som skulle innebära en radikal omvärdering av hans syn på drottningen. Weibull var den som lade grunden till en modern Kristina-forskning i Sverige, och han inriktade sig i början på de ovan omtalade Mémoires de Chanut (*Historisk Tidskrift* 1887—88). Där klarlade Weibull vilka uppgifter som härstammade från den ovederhäftige Piques, och genom ett utmönstrande av dessa framträdde en ny, betydligt mer positiv bild av Kristina. Framför allt framhäver Weibull hennes djupa religiositet och omöjligheten för henne att som bekännande katolik kvarstå som Sveriges drottning. Över huvud taget framstår Kristina för Weibull som en överlägsen, ädel gestalt, för vilken lögn och förställning är fullkomligt främmande, en syn som totalt kontrasterar mot den traditionella sådan den framstår såväl hos Fryxell och Starbäck-Bäckström som i Weibulls egen framställning i översiktsverket från 80-talets början.¹¹

Endast två år innan Strindberg skrev sitt Kristinadrama utkom Carl Bildts *Christine de Suède et le cardinal Azzolino* (1899). Bildt, som bygger på tidigare okänt material i italienska arkiv, framställer där Kristina som ett patologiskt fall. Han skildrar drottningens obesvarade passion för kardinal Azzolino, men han avvisar också alla rykten om hennes olika älskare och lösaktiga liv, som i så hög grad dominerat litteraturen om henne. Enligt Stolpe är Bildts framställning av Kristina en grov karikatyr, men han har haft stor betydelse för den populära 1900-talslitteraturen om henne. "En egoistisk nevropat" lyder Bildts sammanfattning.¹²

Till sist något om hur de viktigaste läroboksförfattarna under 1800-talet framställde Kristina.

Jacob Ekelunds anekdotrika läroböcker i historia behärskade, inte minst tack vara sin målande och livliga stil, de svenska läroverken i nära 50 år, runt mitten av 1800-talet. 15 olika arbeten i svensk och allmän historia kom ut i inte mindre än 65 upplagor.¹³ I en lärobok erkänner Ekelund Kristinas lysande snille, men han säger också att slösaktigheten och gunstlings-systemet liksom hennes lättsinnighet och nöjeslystnad har fördunklat hennes minne.¹⁴

I en annan lärobok, mer utförlig och avsedd för "lärdomsscholor", lägger Ekelund ansvaret för nöden i riket minst lika mycket på adeln som på

Kristina. Förmyndarregeringen sägs ha arbetat enbart för adelns "ära, välmagt och förkofran", för att ha ägnat sig åt "det rysligaste tyranni" och för att ha velat lägga all jord i riket under adeln. När Kristina kom på tronen visade det sig att hon inte hade kraft att motstå adelns fordringar, och orättvisorna och folkets elände förvärrades ytterligare. "Twänne drag uti hennes karakter förråda den qvinnliga swagheten", skriver Ekelund: "hennes böjelse för slöseri och ombytligheten uti valet af gunstlingar." Orsaker till abdikationen var dels svenskarnas missnöje med henne, dels oenigheten mellan gunstlingarna och dels landets utarmade tillstånd, enligt Ekelund. Konversionen sägs vara en gammal föresats hos henne, men något samband med abdikationen antyds inte. I fråga om framhävandet av adelns ansvar för landets tillstånd skiljer sig Ekelund markant från t ex Fryxell, som reagerade skarpt mot "aristokratfördömandet" i svensk historieskrivning.¹⁵

Ekelunds efterträdare som den mest populära läroboksförfattaren, Claes Teodor Odhner, är mindre anekdotisk och anses mer saklig och vederhäftig. Vad som är mest intressant med Odhner är att de senare upplagorna av hans många läroböcker, fr o m 1890-talet, är klart påverkade av Martin Weibulls Kristinaforskning. Det gäller främst synen på drottningens katolska tro och de konsekvenser som denna förde med sig. Ett par citat från en av Odhners läroböcker får illustrera detta: "Genom umgänge med Carstesius och andra högt bildade katoliker fattade Kristina smak för den katolska läran, hvilken syntes henne mer följdriktig och helgjuten än den protestantiska. Men hon visste att hon ej kunde förblifva Sveriges drottning, om hon bekände sig till den katolska tron, och hon beslöt därför att nedlägga kronan."

Denna religiösa konflikt är enligt Odhner orsaken till hennes handlande de sista åren i Sverige: "Liksom för att nedtysta den varnande rösten i sitt inre, kastade hon sig i ett tummel af nöjen och förströelser. Hon tröttnade vid regeringsbördan och lät slutligen allt gå vind för våg; hennes frikostighet öfvergick till ett gränslöst slöseri med statens medel."

Odhner försöker alltså förstå Kristinas komplicerade personlighet, men han är ju alls inte okritisk. Han klandrar hennes nyckfullhet och brist på sedligt allvar, och även om han erkänner uppriktigheten i Kristinas katolska övertygelse kan han inte dölja att han ogillar hennes konversion.¹⁶

Odhners kritik av Kristina måste sägas vara betydligt hovsammare och mer nyanserad än Fryxells m fl, hans ordval är genomgående försiktigt och han undviker till skillnad från de flesta andra att öppet redovisa sin anti-pati. Detta gäller både den ovan behandlade "Lilla Odhner" och "Stora Odhner".¹⁷

Men det mest anmärkningsvärda med Odhner är alltså, att han accepterar Martin Weibulls forskningsresultat: Kristina har genomgått en djup re-

ligiös kris, blivit bekännande katolik och kan för sitt samvetes skull inte kvarstå som Sveriges regent. Och dessa tankar härstammar i sin tur från Kristinas egen självbiografi.

V. Strindberg och de historiska källorna

1. Strindbergs historiska beläsenhet

Efter att ha beskrivit och försvarat sin metod att skriva ett historiskt drama, där enligt hans bestämda åsikt det rent mänskliga måste äga huvudintresset framför historien, säger Strindberg i *Öppna brev till Intima teatern*: "Den som tror något annat, kan ju försöka skriva ett historiskt drama efter *Scriptores* eller svenskt diplomatorium, så ska vi gå och se på honom, om han lyckas intressera". (50:258)

Strindberg antyder här att han minsann kan sin svenska historia och känner dess källskrifter, men när det gäller att framställa denna historia på scenen är arbeten av det slag han nämner till föga nytta. Den säkerhet som han här uttalar sig med är utan tvivel berättigad: Strindbergs kunskaper i den svenska historien var både omfattande och djupgående. Under åren på Kungliga biblioteket hade han sysslat med vidlyftiga arkivstudier, både i tjänsten och för *Svenska folket*; i "Författarens slut-erinran" i *Svenska folket* påstår han, som försvar mot bokens belackare, historiker av facket, att han genomgått nästan allt material på KB och "begagnat alla i Stockholm befintliga arkiv" (8:456).

Att Strindbergs intresse inte begränsade sig till nyttegivna, populära arbeten visar sig också om man undersöker beståndet av historisk litteratur i hans olika bibliotek. I katalogen över det bibliotek som försåldes 1886 finner vi både *Scriptores rerum suecicarum medii aevi*, 41 delar av *Handlingar rörande Skandinaviens historia* liksom en lång rad andra urkundsamlingar. Båda de nämnda verken återfinns även i katalogen över 1892 års bibliotek. I denna finns även t ex *Diplomatarium Suecanum*, Lagerbrings *Svea rikes historia* och Messenius' *Scondia illustrata*. Och i det efterlämnade biblioteket har Lindström förtecknat 168 arbeten i historia. "*Scriptores*" och *Scondia illustrata* kan nämnas som exempel inom den svenska historien; avdelningen domineras i övrigt av arbeten i den allmänna historien.¹ Och utan tvivel är det riktigt som Walter Johnson skriver: studerar man Strindbergs författarskap häpnar man över mängden av referenser till historiska arbeten av alla de slag: vetenskapliga verk, artiklar etc.²

Men det var alltså inte i arbeten av det slag som exemplifierats ovan som Strindberg, enligt egen uppgift, hämtade stoffet till sina historiska dramer. Det är ändå viktigt att ha denna bakgrund, alltså omfattningen av hans his-

toriska kunskaper, klar för sig när man studerar och bedömer hans historiedramatik. De friheter han tog sig vid behandlingen av stoffet berodde inte på okunnighet, vilket de samtida kritikerna ibland förefaller tro. Dessa kunskaper medförde säkert också, att det inte alltid var nödvändigt för honom att vid författandet sitta med sina olika historiska "källor" uppslagna framför sig, utan han kunde direkt använda sig av de "lagrade" kunskaper. Detta medför naturligtvis en extra svårighet för den som "letar källor" för de olika dramerna.

2 Källor för den tidigare historiedramatiken

Strindbergs många företrädare som författare av historiska dramer hade ofta gjort det enkelt för sig, som Gerda Rydell visat i *Adertonhundratalets historiska skådespel i Sverige före Strindberg*. Fryxells *Berättelser ur svenska historien* var "under hela perioden det historiska skådespelets huvudfurnissör", säger Rydell.³ Sålunda beskrivs exempelvis B von Beskows *Gustaf Adolf i Tyskland* av en recensent som "Vissa kapitel i Fryxells historia, flytande på goda jamber och kryddade af en och annan väl omsagd reflexion öfver lifvet, staten och tidens förhållanden".⁴

"I vår historiska dramatik skall man sällan kunna finna en verklig historisk upplysning, som inte Fryxell varit leverantör av", hävdar Rydell. Ibland användes dock även Afzelius' *Svenska folkets sagohäfder*, stundom som ett komplement till Fryxell. Men var det fråga om ett skådespel med folksägner byggde man ofta enbart på Afzelius, eftersom han hade ett rikare stoff i det avseendet.⁵

Rydell har undersökt Frans Hedbergs *Dagen gryr*, som handlar om Gustaf Vasa och biskop Brask på Västerås riksdag. "Hedberg har inte haft det mycket arbetsamt med detta stycke", konstaterar hon. "Ett enda kort kapitel hos Fryxell, utfyllt med några rader från Afzelius har gett honom hela skådespelet till skänks, förvecklingar, scenbild och dialog."⁶ Och detta är inte något enastående exempel. Ofta var 1800-talets historiska skådespel före Strindberg Fryxell på vers, lätt utbroderad.

Att Strindberg var väl medveten om var hans föregångare botaniserat visar en passus i *I Röda rummet* (1887). Han har just börjat arbeta med *Mäster Olof*, och "Djävlar efter läsningen av Goethes Götz" hade han "beslutat att bryta med det gängse skådespelet sådant det brukade tillskrivas på Fryxell och Afzelius" (19:27). Detta betyder inte att Strindberg utesluter Fryxell och Afzelius som källor för sina historiska dramer, utan enbart att han vill använda det stoff han kan finna där på ett friare sätt och i en mindre bunden, modernare dramatisk form.

3. Strindberg och källorna

a. Strindbergs egna uppgifter

Fryxell var alltså huvudleverantör av stoffet till 1800-talets svenska historiedramatiker, kompletterad av Afzelius. Men vilka var Strindbergs historiska källor?

Det måste sägas att Strindberg visat stor öppenhet när det gällt att uppgäva han hämtat sitt stoff. Men naturligtvis har han inte avslöjat allt och hans uttalanden har oftast varit mycket generella; detaljerade hänvisningar beträffande enskilda textställen el likn är sällsynta och förekommer de är de oftast föranledda av behovet att försvara sig mot anmärkningar från kritiker. Därför måste de behandlas med stor försiktighet: de kan ju vara uppletade i efterhand.

I *Öppna brev* säger Strindberg att Fryxell, Afzelius och Starbäck har varit mest användbara som stoffleverantörer för diktare inom historiedramatikens område, "emedan de infört mera mänskliga smådrag än de torra krönikorna och rikshistorierna". Till sina egna dramer säger sig Strindberg ha tagit det mesta råmaterialet från Starbäck. De nämnda författarna tillhör enligt Strindberg "allmänningen", där vem som helst "haft lov att hugga till både husbehov och avyttring", utan att riskera beskyllningar för stöld (50:296).

Frågan om vad en diktare har rätt att "låna" ur en annan författares verk återkommer Strindberg till i flera arbeten från senare år. Rent historiska framställningar utan skönlitterära anspråk är alltså tillåtna, men hur är det med äldre historiska romaner och dramer? Strindberg försöker precisera vad han anser vara tillåtet. När han skrev *Bjälbo-Jarlen* läste han Walter Scott och fann åtskilligt som han utan samvetsqual ansåg sig kunna använda: "dekorationer och rekvisita till Medeltid, torneringar och vapensyn" (50:296, se även 50:258). Men att utan vidare låna personer från Scott är inte tillåtet: "tar jag till exempel Ivanhoe och Rebecka utan att nämna Walter Scotts namn, då är jag inne på andras jaktmark", konstaterar han i "Ur-tjuva" i *Tal till svenska nationen* (1910, 53:107).

Det förefaller i "Ur-tjuva" som om Strindberg gör skillnad på lån från goda och dåliga, kända och okända romaner. Från mindre allmänt kända romaner är det tydligen tillåtet att låna mer: "Tar jag något sceneri och rekvisita, kanske en scen ur en tarvlig, tämligen okänd roman, så är dramat fortfarande mitt, ty romanförfattarens arbete var icke konstnärligt utarbetat." Det blir författarens egendom på samma sätt som då han tar sitt ämne ur historien, arrangerar det med sin egen formkänsla och sätter individuellt liv i figurerna (53:107). Lån från "dåliga" romaner är sannolikt inte ovanliga i Strindbergs historiedramatik. Så har t ex Martin Lamm pe-

kat på Crusenstolpes *Morianen* som en trolig källa för *Gustav III*.⁷

Typiskt för Strindbergs metod att välja källor för sina historiska dramer i syfte att få fram stoff som skildrar personerna mänskligt-intimt är ett brev till Emil Schering 3.12 1903. Strindberg planerar ett drama om Fredrik den store och frågar om han kan få på kredit: "En utförlig biografi, memoarer, och en dålig roman af okänd författare? Historien kan jag! Bref af samtida? (Voltaires markatts-bref har jag läst)."⁸

En orsak till att Strindberg helst ville låna ur dåliga, okända romaner var naturligtvis att risken för att bli beskylld för plagiat då var mindre.

Fryxell, Afzelius, Starbäck och dåliga romaner är tydligen Strindbergs vanligaste källor, enligt hans egna ord. Men gällde det en regent som han av något skäl var speciellt intresserad av begränsade sig hans förstudier sannerligen inte enbart till dessa. Karl XII var hans kanske främsta hat-objekt, och i "Faraon-dyrkan" i *Tal till svenska nationen* räknar Strindberg upp en rad verk som han anser upplysande om kungens liv och leverne, alltifrån *Handlingar rörande Skandinaviens historia* till Swedenborgs *Diarium Spirituale* (53:37). Men "det bästa, grundligaste, trovärdigaste som är skrivet om Carl XII" är ändå "Anders Fryxells Historia" ("Hästen" i *Tal till svenska nationen*, 53:49). De populära historieskri- varna föredrar han alltid framför den akademiska forskningen, av flera skäl. Dels var Strindberg alltifrån den nedgörande kritiken mot *Svenska folket* principiellt misstänksam mot universitetslärdom, dels innehöll de populära arbetena mer stoff av dramatiskt tacksam karaktär liksom en mängd anekdoter, dels var dessa ofta starkt färgade av respektive författares personlighet och åsikter, som Strindberg kunde reagera på. Men framför allt skildrade de regenterna och andra historiens storheter "at home", med deras svagheter och familjeproblem, betydligt mer ingående och indiskret än de mer "officiella", akademiska historikerna.

Men intressantare än vad Strindberg lånar ur olika källor är naturligtvis hur han använder det lånta stoffet i sina dramer.

Att det är två skilda saker att skriva historia och att skriva ett historiskt drama påpekar Strindberg gång på gång, ofta i underförstådd polemik mot kritiker som anser att han tagit sig för stora friheter. En viss frihet i behandlingen av stoffet är naturligtvis nödvändig, men Strindberg hävdar bestämt att man inte får förändra välkända historiska fakta utan endast sådant som åskådaren efter föreställningen måste gå hem och slå upp i en bok (*Öppna brev*, 50:255). Dessutom kan det ibland vara nödvändigt att fylla igen luckor när historiska fakta inte är kända.

Tiden är ett speciellt problem för en historiedramatiker, och här hävdar Strindberg, med hänvisning till Shakespeare, att stor frihet måste vara till-låten. Det rör sig här i själva verket om tre olika problem. Vad först gäller den kronologiska ordningens iakttagande så hänvisar Strindberg endast till

Hagbergs noter till Shakespeare och avfärdar den som kräver att händelserna på scenen ska följa i samma ordning som i historien med orden att han "har ingen aning om ett drama och borde icke få yttra sig med anspråk på att bli hörd". Det andra problemet, att ge en illusion av att en lång tid förflutit, löser Strindberg med vad han kallar "elementära saker": "changemanger med entre-akter, en rik handling med bihandlingar" och genom att undvika att över huvud taget tala om tid eller årtal. Men det svåraste av allt är att "förkorta tiden", att sammanpressa historiska händelser utan att publiken märker det. Det har han alltid tillåtit sig, säger Strindberg, "ty dramat är en konstform med vilken jag skall ge illusion och där allt är illusoriskt, språk, dräkt, tid framför allt". Dramatisk tid är nu en gång inte detsamma som borgerlig tid och det får kritikerna och publiken lov att inse (50:240, 248f, 255).

Att det mänskliga ska äga huvudintresset i ett historiskt drama hävdar Strindberg gång på gång, men problemet är då att historiens människor ofta fått sin historia skriven antingen av vänner eller fiender, är tecknade antingen i svart eller vitt, eller att deras liv fått formen av äreminne, tecknat av "akademici". Men för att människorna på scenen ska bli trovärdiga måste de framställas med både goda och dåliga sidor. Det är diktarens plikt att inte dölja ens en Göran Perssons goda sidor (50:248). Strindbergs gamla idéer från 80-talet om "den karaktärlösa karaktären" gäller även för det historiska dramat: en människa är inte en statisk företeelse utan sammanfatt och ständigt föränderlig.

Någonting som inte får uteslutas i ett historiskt drama är kärleken. Det vågade inte ens Schiller i *Jungfrun av Orléans*, säger Strindberg i "Historieskrivningens omöjlighet". Och detta gäller särskilt när det är en kvinna som skildras, eftersom kärleken "i kvinnans liv och utveckling spelar den största rollen". I läroböcker och andra historiska arbeten bör kärlekshistorier och liknande inte införas, däremot i ett drama eftersom där "endast det mänskliga intresserar" (*En blå bok* 2, 47:546).

Slutligen säger sig Strindberg alltid vilja ställa in "svenska historien i världshistoriens ram" (50:257), och han "slutar dramat med ett perspektiv, eller med en början till något nytt" (50:258). Och dramaturgin i de historiska skådespelen har Strindberg utformat efter "läraren Shakespere" (50:240), det hävdar han gång på gång, säkert delvis i ett behov av att försvara sig mot den till stor del obarmhärtiga kritik som hans historiska skådespel utsattes för.

b. Tidigare forskning

Ett historiskt skådespel kan aldrig leva helt på sina egna villkor, eftersom det inte skulle ha kunnat skapas om inte den historiska verklighet som det

utgår ifrån existerat. Historiedramatikern har alltid en utgångspunkt och ett fundament för sitt verk, bestående av mer eller mindre välkända historiska förhållanden, händelser och personer. Därför ger ett historiskt drama ofta en lärorik möjlighet till inblick i "författarens verkstad": forskaren har (i lyckliga fall) tillgång till författarens eget råmaterial, kan följa, i anteckningar och utkast, hur han väljer i detta material, hur stoffet förändras, reduceras, byggs ut, hur författaren arbetar med förtätningar och kastar om kronologin, hur personerna väljs ut, hur vissa egenskaper hos dem framhävs och andra förkastas, hur författaren låter dem genomgå en utveckling eller få en funktion som kanske inte ens är antydd i ursprungsmaterialet, och hur till slut något helt nytt, ett litterärt verk, präglad av sin upphovsmans personlighet och syften, ligger framför oss.

Det är därför förvånande att forskningen kring hur Strindberg i sin historiska dramatik har utnyttjat sina källor har varit av så ringa omfattning, liksom att så litet har skrivits om den över huvud taget. Den omfattar dock en relativt stor del av hans samlade dramatiska arbeten. En kortfattad översikt över forskningen är ändå motiverad.

Martin Lamm refererar i *Strindbergs dramer* (del II, 1926) Strindbergs utläggningar om den historiska dramatiken och hans syn på historien i *Blå böckerna*, *Världshistoriens mystik* och *Öppna brev*. Lamm är genomgående klart kritisk till Strindbergs sätt att framställa historien: hans val av "fabulerande krönikor" som källor, hans förakt för kronologin som fick de mest förvånande resultat, hans sätt att göra "sina hjältar till språkrör för sina nyvunna religiösa idéer", och hans historiefilosofi ("den medvetna viljan" som styr allt) sägs vara varken ny eller djupsinnig. Å andra sidan lyckades Strindberg faktiskt, enligt Lamm, "inblåsa nytt liv i en så utdöd form som det historiska skådespelet", och detta sägs bero på "just naiviteten i hans historiesyn och den poeteiska frihet som den skänkte honom".⁹

Beträffande källorna hävdar Lamm att Strindberg byggt på Afzelius i *Folkungasagan* och *Gustav Vasa*, på Starbäck i *Gustav III* och på Fryxell i *Karl XII*, liksom att förstudierna till *Gustav Adolf* var synnerligen omfattande, till men för dramat. Hur Strindberg använt sina källor utvecklas dock inte.¹⁰

Det enda översiktsverket över Strindbergs historiedramatik är Walter Johnsons *Strindberg and the historical drama* (1963). Inte heller han ägnar något större intresse åt hur Strindberg använder sina historiska källor. I Gunnar Olléns *Strindbergs dramatik* (4. uppl 1982) refereras Strindbergs egna uttalanden om var han hämtat sitt stoff, men dessutom lämnar Ollén många intressanta uppgifter om tidigare dramer om de olika regenterna.

Hanna Rydh skrev redan 1915 om *De historiska källorna till Strindbergs "Mäster Olof"*. Av de många källskrifter som Strindberg själv meddelat

förefaller Rydh anse att Tegels *Konung Gustafs historia*, Strinneholms *Svenska folkets historia* och Geijers *Svenska folkets historia* har haft störst betydelse för dramat.¹¹ Även Allan Hagsten har utrett vilken stor omfattning Strindbergs förstudier till *Mäster Olof* har haft.¹² Och Sven Cederblad framhäver i "Strindberg och Afzelii Sagohäfder" Afzelius' betydelse för *Mäster Olof*, speciellt i fråga om miljöskildring och bakgrundsteckning.¹³

Viktig i sammanhanget är Hans Lindströms uppsats "Några anteckningar till Strindbergs Folkungasagan" (1966).¹⁴ Lindström finner att "Strindberg på olika sätt har försökt ge dramat den avsedda stämningsfärgen dels genom att väva in lån från Afzelius' framställning av svenska helgonsagor, dels genom att använda ett par lyriska teman ur hans Sagohäfder i den 'polyfona' kompositionen". Från Starbäck har Strindberg hämtat de flesta historiska uppgifterna men dennes inflytande kan skönjas även i t ex synen på Magnus.¹⁵

Också Ulla Wattmans uppsats om *Gustav III* — publicerad i utdrag 1968 — förtjänar att nämnas i sammanhanget, eftersom den innehåller några intressanta observationer rörande de historiska källorna till dramat.¹⁶

Den enda avhandling som publicerats om ett separat historiskt drama utöver *Mäster Olof* är Claes Rosenqvists *Hem till historien* (1984), som behandlar *Gustav Adolf*. Där har författaren själv klart deklarerat att han avstått från "något systematiskt försök att analysera Strindbergs sätt att använda sina historiska källor" utan nöjt sig med att "i speciella fall" redovisa iakttagelser "om var han [Strindberg] hämtat historiska fakta". Rosenqvists motivering för att han skjutit uppgiften från sig förtjänar att anföras:

En fullständig skildring av konceptionen ur denna aspekt skulle kräva alltför stort utrymme. Det är en forskningsuppgift som skulle motivera en helt egen studie.¹⁷

Den grundligaste undersökningen av källorna till ett historiskt drama har gjorts av Göran Stockenström.¹⁸ Han har undersökt källorna till *Karl XII* och redovisar en omfattande och grundligt underbyggd bibliografi till detta drama.¹⁹ Stockenström hävdar att Strindberg gjort "relativt omfattande förstudier för de flesta historiedramernas del", i polemik mot Lamm som anser att Strindberg efter *Gustav Adolf* återgick till sina gamla, ofta tvivelaktiga källor.²⁰ Stockenströms undersökning ger nyttiga uppslag till källsöknig vid studier av även andra historiska dramer, eftersom den omfattar också arbeten av översiktskaraktär.

VI. Källorna till Kristina: Bibliografi

Var har då Strindberg hämtat materialet till *Kristina*? För att ta reda på detta har jag gått igenom följande källkategorier:

1. Strindbergs samlade skrifter, varvid självbiografierna, *Öppna brev till Intima teatern*, *Blå böckerna* och *Tal till svenska nationen* har givit störst utbyte, men jag har även funnit uppgifter i andra verk. Det bör här noteras att den i detta sammanhang speciellt intressanta uppsatsen "Ur några förord till historiska dramerna" i *Öppna brev* trycktes första gången redan 1903 (se not 6 till kap III).
2. Breven (tryckta och otryckta), Ockulta dagboken samt dramautkast, främst naturligtvis till *Kristina* men även till de övriga historiska dramerna, liksom bokräkningar, bokrekvisitioner, förlagskontrakt m m.
3. Kungliga bibliotekets utlåningsjournaler, varvid har beaktats att Strindberg ofta gjorde sina lån via ombud.
4. Strindbergs efterlämnade bibliotek, som nu förvaras på Strindbergsmuséet, tidigare på Nordiska muséet, varvid understrykningar, marginalanteckningar o likn noterats. Även antikvariatskataloger m m har gått igenom.
5. Auktionskatalogerna över Strindbergs bibliotek som försålles 1886 resp 1892, såväl i original (KB) som i Hans Lindströms *Strindberg och böckerna*, som här har varit till stor hjälp liksom i fråga om det efterlämnade biblioteket. Även brodern Axels förteckning över Strindbergs böcker från 1883 har undersökts.¹
6. Uppgifter om tänkbara källor i tidigare forskning har noterats.

På grundval av ovanstående material har jag ställt samman en bibliografi över verk där Strindberg kan ha hämtat stoff till dramat. Förteckningen är inte avsedd att ge en totalbild av Strindbergs beläsenhet om Kristina, utan endast verk som enligt min uppfattning på något sätt kan ha haft betydelse för dramat har tagits med. Jag har även tagit upp ett antal arbeten som jag inte har funnit uppgifter om i materialet ovan, eftersom de av andra skäl är av intresse.

Först kommer (avd 1) en avdelning historiska verk, för överskådlighe-
tens skull uppställd i alfabetisk ordning. För varje verk anges, där så är möjligt, när Strindberg har ägt eller lånat det, liksom förstrykningar och anteckningar i av Strindberg ägda exemplar. Även andra uppgifter ges för

vissa verk, exempelvis Strindbergs uttalanden om verket eller författaren i fråga.

Sist (avd 2) tas ett antal skönlitterära arbeten upp, dvs främst tidigare Kristinaromaner och -dramer.

1. Historiska verk

Afzelius, Arv. Aug., *Swenska Folkets Sagohäfder*. Åttonde delen. Wasa-Sagan III. Första häftet Stockholm 1856. Andra häftet Stockholm 1857. I biblioteket 1883 liksom 1912. I brev till Håkan Gillberg 7.8.99 ber Strindberg denne att från Lund sända honom bl a Afzelius' Sagohäfder som bör ha köpts under åren i Lund.² Afzelius tillhörde som tidigare nämnts Strindbergs "allmänning" att fritt utnyttja (50:296), och i *En blå bok II* kallar han Afzelii Sagohäfder (och folkvisorna) för en av de 5 hörnstena till den svenska fornhistorien, "som naturligtvis äro bortkastade och bespottade" (47:541). Strindberg uppskattade Afzelius mycket men han såg även dennes svagheter, som framgår av ett struket parti i korrekturet till *Författaren* (1909). Strindberg säger där att "Afzelius i tidens dyrkan av det personliga sökte historien i anekdoten" och han var också offer för sin tidsålders misstag att söka "spåren av kulturen i dess renaste form nere hos lantbefolkningen" (19:325). Uppskattande men inte okritisk, så kan man sammanfatta Strindbergs inställning till Afzelius' Sagohäfder, en viktig källa till åtskilliga dramer, vilket har framhållits av bl a Sven Cederblad och Hans Lindström (se kap V).

Archenholtz, Johann, *Mémoires concernant Christine Reine de Suède*. Tome I—IV. Amsterdam och Leipzig 1751—60.

Archenholtz, Johann, *Drottning Christinas Arbeten och Märkvärdigheter*, utgifne på fransyska af herr Joh. Archenholtz, på Svenska öfversatte, kortare sammanbragte och med tillökningar försedde af Carl Christoffer Gjörwell. Stockholm 1760.

Archenholtz' stora arbete är som nämnts huvudkällan för de flesta senare historiker som behandlat Kristinatiden. Att Strindberg kände till Archenholtz framgår av att han 1890 lånade alla fyra delarna på franska på KB.³ Orsaken är oklar: kanske för "Franska insatser i svenska kulturen"? Huruvida Strindberg då han skrev *Kristina* hade tillgång till Archenholtz vet vi inte, men att detta var fallet då han några år senare skrev Kristinanovellen "Ölandskungen och den lilla drottningen" framgår av att han där översatt fem av Kristinas maximer och därvid själv angett Archenholtz som

källa (43:359). Ett ark med de fem maximerna på franska ligger bland utkastet till *Kristina*; handstilen är inte Strindbergs.⁴ Den svenska översättningen av Archenholtz fanns i biblioteket 1892.

Becker, K.F., *Världshistoria* del 4. Stockholm 1895. I biblioteket 1912.

Bildt, Carl, *Christine de Suède et le cardinal Azzolino*. Paris 1899.

Biografiskt lexicon öfver namnkunnige svenska män I—XVII. Upsala och Örebro 1835—57.

Biografiskt lexicon tillhör Strindbergs följeslagare: det har ingått i alla hans tre kända bibliotek. Det innehåller en mängd roande och färgrika anekdoter om de behandlade personerna men är ej alltid tillförlitligt (se t ex Otto Sylwan, "Till svensk biografis historiografi" i *Samlaren* 1935). För Strindbergs uppskattning av verket finns många belägg. Ett exempel: I "Faraon-dyrkan" i *Tal till svenska nationen* påstår han att det ger "trovärdiga vittnesbörd" om Carl XII, "under namnen på hans generaler" (53:37, se även 54:418). Och i *En blå bok 2* hänvisar han till en artikel i *Biografiskt lexicon* om Holm-Lejoncrona, som uppträder i *Kristina* (47:545f).

Brahe, Per, *Tänkebok*. Stockholm 1806.

Catteau-Calleville, *Drottning Christinas historia*. Nyköping 1821—22. Fanns i biblioteket 1892.

Chanut, Pierre, *Mémoires de ce qui s'est passé en Suède . . .* Tome I—III. Cologne 1677.

Chanut, Pierre, *Anteckningar om det som tilldragit sig i Sverige ifrån år 1645 till år 1649*. Stockholm 1826.

"Chanuts memoarer" citeras eller refereras i praktiskt taget alla arbeten om Kristina. Att Strindberg haft tillgång till originalet eller översättningen finns inga belägg för. Chanuts betydelse var han klar över: I "Franska insatser i svenska kulturen" kallas han "den berömda Chanut" (27:105, se även 27:84).

Ekelund, Jacob, *Fäderneslandets historia i sammandrag för begynnare*, 5. uppl. Stockholm 1844.

Enligt Hagsten använde Strindberg Ekelunds lärobok under skoltiden i Lyceum.⁵ Den finns i auktionskatalogen 1892⁶ liksom i det bevarade biblio-

teket. Både i *Röda rummet*, *En blå bok 2* och *Tal till svenska nationen* finns hänvisningar till Ekelund (5:79, 47:540 och 53:49).

Ekelund, Jacob, *Försök till lärobok i Fäderneslandets historia för lärdomsscholar I—II:1—2*. Stockholm 1829—31.

I biblioteket 1912.

Fryxell, Anders, *Berättelser ur svenska historien* 6—12. Stockholm 1833—59.

Fryxell tillhör Strindbergs följeslagare genom hela livet. Han värderade Fryxells författarskap mycket högt, och under åren på KB kom han även i personlig kontakt med honom.⁷ Redan dessförinnan hade Strindberg i Fryxells anda som recensent deltagit ”i skallet på förgudningen av de svenska kungarna och de historiska minnena”.⁸ Och i *Svenska folket* ställer Strindberg upp Fryxell mot Geijer: Fryxell skriver folkets historia och Geijer kungarnas (8:426ff). I bibliotekskatalogerna 1886 och 1892 finns Fryxell upptagen. När Strindberg skrev *Kristina* ägde han sannolikt inte Fryxell. Visserligen finns Berättelserna i hans bibliotek men i en upplaga från 1900—1904, där Kristinadelarna ännu ej kommit ut då han skrev sitt drama. Eftersom Strindberg uppenbarligen har använt Fryxell bör han ha lånat den, sannolikt på det antikvariat (Engström och Engeströms) på vilket syftas i ett brev till hustrun 21.9.1901: ”Fryxell är mest lättläst, nästan som en roman, och finns på Birger Jarlsgatan der du fick Pick-Wick.”⁹ Att Strindbergs uppskattning av Fryxell var lika hög som tidigare framgår av en anteckning på en lapp bland utkasten till *Gustav Adolf*: ”Sveriges ende historieskrivare, egen forskning, konstnärlig form”. Men inte ens Fryxell var alltid djärv nog när det gällde att avslöja de ”förgudade” regenterna, och intressant är att det gällde drottning Kristina. I *En blå bok II* berättar Strindberg att Fryxell vågar betvivla (enligt Strindberg) övertygande uppgifter om att drottningen hade två barn med Magnus Gabriel De la Gardie. Och varför? Jo, ”Den eljest oräddade Fryxell blev rädd, när det stora ögonblicket nalkades. Han invaldes nämligen i Akademien 1840 mitt i delarna om Kristina (1838—1842)”. Över huvud taget tycker Strindberg att Fryxell varit för mild mot den tvetydiga drottningen i den senare delen, ”där alla notiser författaren släppt ut nu infångas och brännas såsom skvaller och lögn” (47:545).

Geijer, Erik Gustaf, *Svenska folkets historia*. Tredje delen. Örebro 1836. Geijers historia ingår i brodern Axels förteckning 1883 och i biblioteket 1892. I sin ungdom tycks Strindberg ha beundrat Geijer, att döma av en artikel i *Svenska Medborgaren* 2.5 1874, som är rent panegyrisk.¹⁰ Men sedan följde den stora uppgörelsen med Geijers historiesyn i *Svenska folket*

(1882, 8:426ff) och persiflaget i *Det nya riket* (s å, 10:35ff), och oviljan tycks ha hållit i sig: I *Författaren* (1909) kallar Strindberg i ett struket parti Geijer för en "obetydlig historiker" (19:325), och i *Öppna brev* utnämns Geijers arbete till "Kungliga, Svenska Historien" (50:257).

Handlingar rörande Skandinaviens historia 1—41. Stockholm 1816—60. Denna urkundssamling fanns i bibliotekskatalogerna både 1886 och 1892, och i *Tal till svenska nationen* har Strindberg angett den som en viktig källa för Karl XII:s historia.

Historiska samlingar, utg af Carl Adlersparre. Första delen, Stockholm 1793.

Denna del fanns i bibliotekskatalogen 1886 och innehåller den officiella framställningen om Messeniusprocessen.

[Kristina], *Hennes Kongl. Maj:ts af Sverige, Drottning Christinae Moralis-ka Tankar*. Stockholm 1756.

Detta urval av Kristinas maximer fanns i biblioteket vid Strindbergs död. Tyvärr finns inga uppgifter om när den anskaffades, men den är rikligt förstreckad och maximerna förefaller kunna spåras i ett flertal repliker i dramat.

Lacombe, *Drottning Christinas historia*. Stockholm 1765.

"Linnström" se *Sveriges historia från äldsta tid* . . .

Mellin, Gustaf Henrik, *Lärobok i Fäderneslandets historia*. 2. uppl. Stockholm 1859.

Denna lärobok finns upptagen i auktionskatalogen 1892.

Odhner, Claes Theodor, *Lärobok i fäderneslandets historia för skolans högre klasser*. 8. uppl. Stockholm 1899.

"Stora Odhner" finns, försedd med talrika förstrykningar, bevarad i Strindbergs bibliotek. Strindberg betraktade, att döma av ett brev till P. Staaf 27.12 1883, Odhner som något av regeringslärobok,¹¹ men uttalad kritik mot den finner man inte på något av de talrika textställen där han hänvisar till den (t ex 16:290, 50:241, 257, 53:274, 54:416). Att Strindberg läst Odhner i Lund i samband med de första historiedramerna uppges av Mortensen.¹² Intressant är att Strindberg själv hänvisar till Odhner under arbetet med *Kristina*. I ett brev till hustrun 21.9 1901 råder han henne att läsa Odhner för att lära sig lite om drottningen, som en förberedelse för rollen.¹³

Schroeckh, Johan Matth., *Lefwernes-Beskrifning om Christina, Drottning i Sverige I—IV*. Stockholm 1789—90.

Starbäck, C. Georg-Bäckström, P.O., *Berättelser ur svenska historien*. Del 4, Stockholm 1885, del 5 och 6, Stockholm 1886.

Det exemplar av Starbäck, som Strindberg begagnat vid arbetet med *Kristina*, finns bevarat i hans efterlämnade bibliotek. Det innehåller en stor mängd för- och understrykningar samt anteckningar. Detta exemplar inköptes, enligt en anteckning i Ockulta dagboken 10.5 1899, på våren 1898 i Lund i samband med arbetet på *Folkungasagan*. Den 7.8 1899 ber Strindberg sin vän Håkan Gillberg i Lund att skicka upp bl a "Starbäck" till honom i Stockholm, vilket också skedde. Redan 29.10 1877 recenserar Strindberg en av delarna i Starbäcks *Berättelser* i *Dagens Nyheter*. Han är i stort sett mycket positiv; framför allt prisar han det myckna kulturhistoriska stoffet.¹⁴ Strindberg har starkt framhållit Starbäcks betydelse som källa för den historiska dramatiken. Men konstnärligt värderar han Starbäck lågt: den är "illa och tråkigt skriven, men ett oerhört material" (53:130). Detta material är "illa bearbetat och icke väl ordnat, så att man måste gå fram med bergborr och hacka för att bryta sina stenar". Och det är hos Starbäck som Strindberg har tagit det mesta råmaterialet till sina historiska dramer, säger han (50:296). För *Kristina* hänvisar Strindberg själv till Starbäck för att bevisa vilken säker historisk grund han står på.¹⁵

I noterna till sin utgåva på engelska av *Kristina* gör Walter Johnson jämförelser på åtskilliga punkter med Starbäck. Ingen annan källa tas upp.¹⁶

Sveriges historia från äldsta tid till våra dagar. Fjärde delen. Af Martin Weibull, Magnus Höjer m fl. Stockholm 1881.

"Linnström" kallar Strindberg efter förläggaren detta arbete, som är upptaget i auktionskatalogen 1886. Alltifrån *Svenska folkets dagar* och fram till *En blå bok* var Strindberg starkt negativ till "Linnström". Det är en "Bolagshistoria, som börjar med antikviteter, fortsätter med docentkrior, kannstöperier, äreminnen och dödsrunor" (47:541). Se även 17:185, 19:324 och brev till Looström o. 12.11.83.¹⁷ Att "Linnström" var aktuell för Strindberg även vid tiden för *Kristina* framgår av en anteckning på försättsbladet till utkastet till *Engelbrekt*.¹⁸ Detta drama avslutades dagarna innan *Kristina* påbörjades.

Weibull, Martin, Drottning Christina och Klas Tott, i *Lunds universitets årsskrift* 1892—93.

Weibull, Martin, Om "Mémoires de Chanut", i *Historisk Tidskrift* 1887:2 och 1888:1.

Strindbergs förhållande till Martin Weibull är problematiskt. Sannolikt kände han till Weibulls forskning. Han bodde ju i Lund och påbörjade där sin historiedramatik, samtidigt som Weibull var professor i historia vid universitetet och hade inlett den moderna Kristinaforskningen, vilken innebar en omvärdering av drottningen.¹⁹ Ett eventuellt inflytande från Weibull på Kristinadramat är osäkert. Existerar något sådant bör det ha skett via senare upplagor av "Stora Odhner", som otvetydigt är påverkade av Weibulls syn på Kristina; en sådan upplaga finns i det efterlämnade biblioteket. Att Strindberg däremot i andra sammanhang var förtrogen med sin tids främste Kristinaspecialist är säkert. Redan 1879 hänvisar han till ett arbete av Weibull om Skånes historia (4:238), och han var säkerligen väl medveten om att Weibull var huvudförfattare till Kristinaavsnittet i den av Strindberg så intensivt avskydda "Linnströms" svenska historia.

Whitelocke, Bulstrode, *Dag-Bok öfwer dess ambassade til Sverige, åren 1653 och 1654*. Uppsala 1777.

Whitelocke innehar en visserligen stum men långtifrån betydelselös roll i *Kristina*. Att Strindberg använt sig av hans dagbok är dock knappast troligt.

Wieselgren, P., *De la Gardieska arkivet*. Del 7, Lund 1836.

Denna urkundssamling fanns med i auktionskatalogerna både 1886 och 1892. Den innehåller åtskilliga urkunder om Magnus Gabriel De la Gardie som ju spelar en central roll i *Kristina*.

2. Äldre Kristinaromaner och -dramer

Strindberg ansåg, som vi sett, att också romaner kunde förse honom med "råstoff" för de historiska dramerna, men de skulle vara "dåliga". Huruvida ett sådant omdöme är tillämpligt på de båda romenar jag här tar upp, avstår jag från att avgöra.

I Strindbergs efterlämnade bibliotek finns en katalog från det av honom livligt frekventerade Engström och Engeströms Lånbibliotek och Antikvariat.²⁰ På katalogens titelsida har Strindberg antecknat: "Welde: Christine". Någon sådan bok finns inte upptagen i katalogen, men anteckningen måste syfta på C.F. van der Veldes roman *Christina och Hennes Hof*, som kom ut i svensk översättning 1826.

Huvudperson är en brorson till Steinberg, som blir kammarherre hos drottningen och förälskad i Ebba Sparre. De båda herrarna Steinberg kommenterar med sedlig indignation hovets moraliska förfall, vars upphovs-

man är Bourdelot. Ett triangeldrama ingår också, med unge Steinberg mellan Kristina och Ebba Sparre, vilka väl närmast representerar "den syndfulla" och "den oskyldiga". Drottningen är än majestätisk, än spotsk, "en liten, sällsam, högst rörlig yngling" (s 106), blasfemisk, grym osv. Hennes "erotism" är helt i Strindbergs anda. Oxenstjerna endast skymtar, Tott finns inte med alls. En amaranterbal och abikationen på Uppsala slott tar stort utrymme, men mer än halva romanen handlar om tiden efter abdikationen. Det är nog en "dålig" roman, lämplig att plocka "råstoff" ur, och det är sannolikt att Strindberg har gjort det.

Den andra romanen är både nyare och mindre okänd. 1886—88 utkom Zacharias Topelius' *Planeternas skyddslingar*, även kallad *Stjärnornas kungabarn*, i tre delar. Huvudpersonen är en ung flicka som föds fattig och föraktad i Finland men som genom försynens skickelse hamnar vid hovet i Stockholm som studiekamrat till den unga drottning Kristina, vilken hon överglänser i såväl skarpsinne som lärdom. Efter att ha fallit i onåd hos drottningen kommer hon till Tyskland, sedan det visat sig att hon är dotterdotter till den rikaste mannen i Europa, en judisk bankir. Hon övergår till islam, gifter sig med den sjuårige sultanen i Turkiet och styr som "förmyndare" detta land. Efter en palatskupp måste hon fly, besöker därefter Kristina och antyds slutligen verka som sjuksköterska bland de fattigaste i Tyskland.

Det är förstås de partier av romanen som utspelar sig vid Kristinas hov som är av intresse här. Topelius synes följa Fryxell men skapar också, som det förefaller fritt, vissa scener, och det är dessa som jag anser kan ha haft betydelse för Strindberg. Det rör sig här endast om inre kriterier; det finns inga som helst belägg för att Strindberg läst eller ens känt till Topelius' kanske "dåliga" men onekligen underhållande roman.

Dessa båda romaner kommer att innefattas i min undersökning, eftersom jag anser mig ha funnit överensstämmelser av visst intresse.

Mer tveksamt är om tidigare Kristinadramer har haft någon betydelse för Strindbergs *Kristina*. En kortfattad genomgång av de viktigaste kan ändå vara av intresse, om inte annat så som en bakgrund till Strindbergs framställning av drottningen.²¹

1785 hade Gustaf III:s och Kellgrens *Drottning Christina* premiär. Den är naturligtvis panegyrisk, och innehållet rör sig om drottningens olyckliga kärlek till Magnus Gabriel De la Gardie.

Kring mitten av 1800-talet kom en rad skådespel om Kristina. Ridderstads *Kristina i Italien* (1848) förefaller i hård konkurrens ha varit det mest magstarka som Gerda Rydell tvingades läsa för sin avhandling. "Huvudhandlingen är en brottmålshistoria, som utspelas vid Kristinas hov. Stycket ger ett förvånande exempel på vad man kan tillåta sig att kalla historiskt skådespel under 1840-talet", skriver hon: "lågande lidelser, bovstreck och

komiska intermezzon jaga varandra" i detta skådespel, där Ridderstad har lärt mycket av Dumas och Sue.²²

1849 trycktes Gio Carlo Casanovas *Drottning Christina*. Här finns inga bovar: samtliga medverkande uppträder osannolikt ädelt. Det är ett triangelndrama mellan De la Gardie, Maria Euphrosyne och Erik Oxenstjerna, och Messeniernas upprorsförsök slås ned av den trogne och ädle Carl Gustav. Ädlast av alla är Kristina och alla älskar henne. Till slut uppstiger Carl Gustav på tronen.

Stor framgång på scenen hade Jeanette Granberg-Stjernströms *Drottning Kristina* 1851.²³ Enligt Rydell är Stjernström den av tidens dramatiker "som har mest sinne för den halsbrytande logiska akrobatik, som det fordras för att författa ett historiskt intrigskaedespel". Tyvärr är detta Kristinadrama borta, liksom alla utom ett av fru Stjernströms övriga skådespel.²⁴

Intressantast av Kristinadramerna före Strindberg är Oskar Wijkanders *Amarantherorden* (1864). Det förebådar Strindbergs, säger Ollén²⁵, och Rydell skriver att "Det är samma ämne som Strindberg valde och inte så olika behandling av det".²⁶

Kristina framställs av Wijkander som överlägsen alla dem som försöker utnyttja henne. Huvudtemat är katolikernas intriger för att få Kristina att konvertera, och utlänningarna spelar en mycket större roll i dramat än svenskarna. Kärlek saknas inte: Pimentelli tillber utan gensvar Kristina, Tott älskar visserligen besvarat men olycklig en ung flicka, Isolina. Kristina själv älskar ingen, men hennes forna kärlek till De la Gardie antyds. Hon är inte hjärtlös, hon lider med den olycklige tillbedjaren Pimentelli, och hon har medlidande med det svenska folket som hon är medveten om att hon behandlat illa. Hon är inte "lilla Kerstin" som hos Strindberg, hon är hela tiden medveten om vad hon gör. Nordensvan har en annorlunda tolkning av drottningen: hon är "nyckfull, högdragen, excentrisk [- -] svag för att lysa, blända, bli hyllad och ärad".²⁷ Visst finns de egenskaperna hos Wijkanders Kristina, men hon är nyckfull och högdragen "på ett ädelt sätt", hon är framställd som en så överlägsen människa att ingen ifrågasätter hennes uppträdande. Hon har rätt att vara som hon är och hon är aldrig grym. Orsaken till abdikationen är att hon tröttnar på alla små människor omkring sig och på deras intrigerande.

Visst kan man med Rydell och Ollén se vissa likheter mellan Wijkanders Kristinadrama och Strindbergs, men de flesta likheterna kommer sig nog av att båda valt att skildra samma tidsperiod och att dramernas drottning Kristina har samma historiska "modell".

Strindberg hade tidigare kommit i kontakt med Wijkander. Han ville i sin tidiga ungdom debutera på teatern i Wijkanders *Lucidor*, och han var i kontakt med Wijkander i dennes egenskap av intendent vid Dramatiska

teatern, där Strindberg försökte få sina ungdomsdramer spelade.²⁸ Strindberg räknade efter detta Wijkander till de antagonister som motarbetat honom vid teatern och hindrat honom som författare.²⁹

C O Wijkander, författare av ett Kristinadrama och fd intendent vid Dramatiska teatern, dog 1899. Året därpå skrev en blivande Dramatenchef nästa Kristinadrama: Knut Michaelson. Pjäsen hette *En skugga* och är en enkel intrigkomedi, som slutar med Kristinas död på scenen. Året är Kristinas sista i livet, 1689. Hon inbillar sig fortfarande äga en drottningens makt, men hennes underlydande driver med henne. "En skugga" innebär alltså en skugga av hennes forna makt och hennes forna personlighet. Det råder en egendomlig motsättning mellan Kristinas utan tvivel tragiska gestalt och pjäsens lätta komediton. Michaelsons Kristina har endast namnet gemensamt med Strindbergs.

När Strindberg skrev *Kristina* hade *En skugga* haft premiär bara ett drygt år tidigare, på Svenska teatern våren 1900. Michaelson var ju en konkurrent inom historiedramatiken. Kanske har detta faktum spelat in vid Strindbergs utformning av Kristinagestalten och påverkat honom att göra sin Kristina så olik Michaelsons som möjligt. Den 21 september 1901 skriver Strindberg ett brev till Harriet Bosse. Han ger henne rådet att "titta in i Biblioteket" och se på Kristinaporträtten, men: "Vi behöfva endast de vackra, ungdomsbilderna! Den fula Kristina har Michaelson nyss skildrat."³⁰

VII. Källorna till Kristina: analys

1. Inledning

I bibliografin i föregående avsnitt förtecknades de historiska källor som Strindberg kan ha använt sig av för *Kristina*. Här ska nu göras ett försök att visa vad han har hämtat i dessa arbeten och hur han har använt detta stoff och arrangerat det för sina dramaturgiska syften. Dessutom kommer jag, då så är möjligt, att försöka ange orsaker till Strindbergs handlande. Frågorna vad, hur och varför sätts alltså i centrum.

I inget annat av sina historiska skådespel har Strindberg låtit en enda person så totalt dominera som drottningen i *Kristina*. Även när hon själv inte befinner sig på scenen finns hon andligen närvarande; knappast en replik fälls som inte rör sig om Kristinas person eller handlingar. Allt som sägs och sker i dramat har till uppgift att belysa olika sidor hos henne och understryker hennes totala dominans över sin omgivning. De övriga agerande har knappast någon strävan som inte har med Kristina att göra, och förekommer en konflikt hos någon är denna direkt relaterad till drottningen.

Även i fråga om "offentligt" och "privat" intar Kristina en särställning i Strindbergs historiska dramatik. Visserligen hävdar Strindberg i *Öppna brev*, som tidigare framhållits, att "det mänskliga" måste äga företrädet framför "historien", men ingenstans har han renodlat denna idé som i *Kristina*. Och där är det ett område i den privata sfären som dominerar, nämligen erotiken. I själva verket skulle man kunna formulera temat i dramat som "Kristina och kärleken". Visst finns det i *Kristina* inslag av exempelvis politisk och religiös karaktär, som Messeniusprocessen och konversionsplanerna, men dessa är helt underordnade huvudtemat: Kristina och kärleken.

I min undersökning av vad Strindberg har hämtat i de historiska källorna och hur han har använt detta stoff kommer jag att utgå från personerna i dramat och via dem komma in på scener och motiv och dessas förhållande till källorna. Först granskas Kristina och hennes karaktär och handlande i dramat. Därefter tas de övriga agerande upp, varvid framgår att inte mindre än åtta (av totalt elva) står eller har stått i något slag av kärleksförhållande eller i ett vänskapsförhållande som ligger kärleken nära till Kristina. Detta understryker dramats huvudtema: Kristina och kärleken.

Ett annat skäl till att jag utgår från personerna är att jag funnit att Strindberg ofta låtit dessa bli bärare, "personifikationer", av idéer: Bourdelot av det religiösa tvivlet, Allerts av det folkliga missnöjet, Maria Eleonora av moderskärleken etc.

Tre utgångspunkter finns alltså för min undersökning: *Kristina* är i utpräglad grad ett drama om en enda person, drottningen själv, Strindberg har i exceptionellt hög grad inriktat sig på den privata sfären i drottningens liv och de agerande är vanligen personifikationer av idéer.

Ytterligare en kommentar till Strindbergs sätt att framställa *Kristina* i dramat bör göras redan här. Han lägger stor vikt vid det motsägelsefulla i drottningens väsen, påpekat redan i källorna men utan tvivel accentuerat ytterligare i dramat. Men framför allt är det påfallande att *Kristina* framstår som en helt annan människa vid dramats slut än i dess början. Att Strindberg vill framställa en karaktärsutveckling är i och för sig naturligt, men det är svårt att undgå reflexionen att förändringen i drottningens karaktär inte känns helt motiverad av de händelser och påfrestningar som hon utsätts för. Detta hänger samman med att Strindbergs syften förändrades under författandets gång och att dessa skilda syften har kolliderat med varandra. Hans första ambition förefaller ha varit att "avslöja" drottningen, som representerade en kvinnotyp som han avskydde: den inte minst i sexuellt hänseende emanciperade mankvinnan, som suger ut det bästa ur männen och utnyttjar dem för sina egna syften. Senare påverkar de förbättrade relationerna till Harriet Bosse hans utformning av gestalten, liksom det förhållandet att han vill ge hustrun en "glansroll" för hennes rentré på Dramatiska teatern; han lägger in allt fler positiva drag hos drottningen och låter dramat sluta i triumf för henne. Och ju längre Strindberg avlägsnar sig från sitt första syfte, desto mer distanserar han sig från sina historiska källor.

2. Drottningen

Utseende och klädedräkt

Inför uppsättningen av *Kristina* på Intima teatern 1908 skriver Strindberg till August Falck om dramats huvudperson: "Hvarför jag strukit Kerstin och Lilla beror på att rolen skrefs ju för Bosse, der det passade. Men då Fru Björling, mera drottninglik skall återge *Kristina*, måste dessa ändringar ske."¹

Kristina kallas i dramat "liten", eftersom Harriet Bosse, för vilken rolen skrevs, var det. Men drottningens kortvuxenhet hade stöd även i de his-

toriska källorna. Starbäck säger — i ett citat från Mémoires de Chanut — att ”hennes växt var något under medelmåttan”², medan Fryxell konstaterar att hennes växt var ”satt”³.

Förutom att Kristina är liten sägs hon också vara ”skön”. ”Ståtlig [- -] i sin litenhet” kallas hon av Bonden (39:155). Denna skönhet stegras sedan under dramats gång genom kärlekens inverkan, ända tills De la Gardie och Steinberg i den sista akten bländas av den (39:235, 240). Bakgrunden till hennes skönhet är säkert densamma som till litenheten: Harriet Bosse. Söker man i de historiska källorna belägg för denna skönhet blir utbytet mager. Visserligen säger Per Brahe i sin *Tänkebok*, att Kristina vid abdikationsakten på Uppsala slott var ”skön som en engel”, och detta citeras av Geijer och Mellin.⁴ Men de övriga källornas uppgifter om Kristinas utseende är sannerligen föga smickrande för henne. Hon skildras genomgående som en knubbig, snedväxt, ganska bisarr uppenbarelse, och i synnerhet betonas de okvinnliga, ”karlavulna” dragen både i utseende, klädedräkt och uppträdande. De mest målande beskrivningarna av Kristinas fränstötande yttre finner man hos Fryxell.⁵

Vi får beträffande Kristinas skönhet i dramat inte bortse från ett inflytande från bildkonsten. Att Strindberg under arbetet med Kristina studerade porträtt av drottningen framgår av ett brev till hustrun några dagar innan dramat avslutades. Han skriver bl a: ”Jag samlar nu porträtten åt Dig! Du kunde gerna titta in i Biblioteket och be att få se alla porträtt af Kristina — Vi behöfva endast de vackra, ungdomsbilderna!”⁶ Porträtt av den idealiserande, förskönande typ, som Strindberg här syftar på, av främst David Beck och Sébastien Bourdon, fanns på Nationalmuseum och var säkert välbekanta för honom.⁷

Strindberg var naturligtvis medveten om att Kristina i verkligheten inte var någon skönhet, vilket bl a framgår av den till stora delar på dramat byggda Kristinanovellen ”Ölandskungen och den lilla drottningen” i *Hövdingaminnen* (1905). Där framställs drottningen som så fruktansvärt fränstötande att Oxenstjerna inte uthärdade hennes åsyn; inflytandet från Fryxell är här tydligt (43:358). Orsaken till att Strindberg i dramat skildrade drottningens utseende så helt annorlunda var sannolikt, vid sidan av inflytandet från Harriet Bosses person, av ”teatertaktisk” natur: det gick mycket väl för sig att i en novell framställa drottningen som en så ytterligt motbjudande varelse, medan det var omöjligt att göra samma sak på scenen.

Av intresse är även drottningens klädsel i dramat. I den första akten är hon helt klädd i svart: ”svart klädning med vita pärlor”, ”svart sammetskappa med svart björnsinn, svart stor filthatt (trettioåriga krigets) med svart plym och diamantaigrett” (39:156). Någon direkt förebild för drottningens klädsel i denna akt kan knappast utpekas.

I den andra akten är Kristina "ridklädd" (39:180), och i den tredje är hon "klädd i den traditionella amazondräkten med på ena sidan uppfästad kjol, med värja och Johanniterordens kedja" (39:191). Här kan Strindberg ha fått uppslaget i de historiska källornas uppgifter om Kristinas skicklighet till häst; särskilt stor roll bör Chanuts av Starbäck citerade ord ha haft.⁸ Chanuts berättelse har uppenbarligen använts vid åtskilliga tillfällen. Med tanke på Strindbergs ovan omnämnda stora intresse för porträtt av Kristina kan ett inflytande även tänkas från Bourdons berömda ryttarporträtt av drottningen. Denna målning fanns följande reproducerad i *Ord och Bild* 1897, där Strindberg mycket väl kan ha träffat på den.⁹ Beträffande "amazondräkten" kan noteras att Fryxell uppger att Kristina vid intåget i Rom i december 1655 var "klädd såsom amazon".¹⁰

Tanken bakom drottningens kostymering i dessa båda akter förefaller uppenbar: både riddräkten och amazonklädseln liksom de tillhörande attributen, ridspöet och värjan, ska understryka det manliga i Kristinas karaktär. Vi kan här påminna oss, att ett starkt intresse för hästar och ridning ofta är mycket utmärkande drag för Strindbergs "mankvinnor", vilka liksom Kristina har fått sin naturliga utveckling snedvriden genom en förvänd, manlig uppfostran. Sådana kvinnor var speciellt vanliga i Strindbergs diktning under andra hälften av 1880-talet; ett exempel är Helène i Giftasnovellen "Mot betalning".

Att Strindberg låter Kristina bära "Johanniterordens kedja" har en dubbel innebörd: dels är det ett tecken på hennes katolska sympatier, dels en antydning om hennes "manliga" aspirationer och önskan att stå över sitt kön. Johannitorden var ju en katolsk orden, och att en kvinna kunde vara Johannitridare har jag inte funnit några uppgifter om.

Mot drottningens tunga, svarta klädsel i den första akten kontrasterar starkt hennes dräkt i den fjärde. Kristina är där "klädd som Pandora, i en enda uringad vit tätthallande klädning som slutar vid anklarna med en bård. På fötterna vita sandaler. Hon har utslaget hängande hår, en rosenkrans på huvudet och är strålande skön" (39:235). Strindberg har själv i ett samtida brev till Harriet Bosse talat om var han hämtat idén till drottningens kostymering i den sista akten. Den 21 september 1901 skriver han att det blir "5 herrliga kostymer, deribland Pandoras, ur Walter Crane, Du mins, som vi skulle ha till Svanevit".¹¹

Strindberg syftar här med all säkerhet på Cranes illustrationer till Nathaniel Hawthornes berättelse "The paradise of children" i samlingen *A wonder book for boys and girls*. "The paradise of children" återberättar Pandoramyten för barn, och det är i synnerhet en illustration med texten "Pandora desires to open the box" som uppvisar påfallande överensstämmelser med beskrivningen av Kristina i den sista akten, då hon är "klädd som Pandora": den vita, uringade, tätthallande klänningen som slutar vid

anklarna med en bård, det utslagna hängande håret, rosenkransen på huvudet liksom den bländande skönheten, allt stämmer överens.¹²

Även yttre indicier stöder antagandet att det är just denna Pandorateckning av Walter Crane som är förebild för Kristina i den sista akten. Den 26 februari 1901 antecknar nämligen Strindberg i Ockulta dagboken att han läser "Walter Cranes Wonderbook"; tydligen har hans intresse fångats mer av Cranes illustrationer än Hawthornes text. Samma dag som han gör denna anteckning uppger han även i dagboken, att han sysslar med koncipieringen av *Svanevit*. Som vi såg i brevet till Bosse ovan var Pandoras kostym "ur Walter Crane" ursprungligen avsedd just för *Svanevit*.¹³ Ett inflytande från bildkonsten kan alltså här beläggas med stor säkerhet.

Strindberg använder färgen på drottningens kläder som ett medel för att uttrycka hennes karaktärsförändring. Övergången från en svart, manlig dräkt till en vit, kvinnlig är ett uttryck för hur Kristina genom kärlekens inverkan har gjort sig fri från de manliga dragen i sin karaktär och "blivit kvinna". I erotiskt avseende har hennes utveckling gått från svart-sinnligt-syndigt till vitt-osinnligt-oskyldigt. Denna färgsymbolik, metoden att låta människornas karaktärer uttryckas genom färgen på deras kläder, skulle även senare komma att intressera Strindberg, i synnerhet inför premiären på *Siste riddaren* 1909.¹⁴

"Mankvinnan"

Strindbergs Kristina är vacker, det har vi konstaterat, men hon uppträder inte alltid på ett sätt som kan kallas "kvinnligt". Då Ebba Brahe i Riddarholmskyrkan närmar sig henne, tydligen i avsikt att framställa en bön av något slag, svarar Kristina henne "hårt med mansröst" (39:158). Samma uttryck används om Kristina också i den tredje akten, då hon försöker tvinga De la Gardie att sälja Ekolsund. Uppgiften om Kristinas manliga röst har Strindberg sannolikt hämtat från Starbäck, där det heter: "Hon förändrade någon gång sin ton, men utan tvång, så att den blef gröfre och starkare än som tillhörde hennes kön."¹⁵ Detta citat är hämtat ur Starbäcks långa utdrag ur *Mémoires de Chanut*, som Strindberg flitigt har hämtat uppgifter ur för Kristinas uppträdande och egenskaper i dramat.

Ett annat "okvinnligt" drag hos dramats Kristina är hennes bruk av svordomar, så t ex i Riddarholmskyrkan, där hon blir otålig, stampar med foten och utbrister: "Börja, för satan!" (39:159). Även denna egenskap hos Kristina kan återföras på de historiska källorna. Både Starbäck och Fryxell har en berättelse om Kristinas uppförande då hon år 1656 för första gången besökte Frankrike. Hos Starbäck heter det: "Äfven i de förnämsta sällskapskretsar hörde man henne sjunga, prata med hög röst, gapskratta eller svärja, allt som det föll sig."¹⁶ I sin självbiografi förebrår Kristina

Gud för att han tillåtit, att hon "blifvit smittad af den vanan att svärja".¹⁷

Kristina anser sig även besitta en rent manlig skicklighet i "ridderliga idrotter". Vid ett gräl med Magnus Gabriel De la Gardie säger hon: "Och vet du, att jag en gång skulle ha lust att möta dig, på terrängen, med vapen, så att du fick märka, att jag i intet avseende, är dig underlägsen!" (39:203).

Uppgifter om drottningens skicklighet till häst och i vapenbruk har Strindberg kunnat finna hos Chanut¹⁸, men sannolikt inte hos originalet utan, som vanligt, i Starbäcks långa citat ur den franske ambassadörens minnen. Där heter det: "Naturen har icke vägrat henne någon af de egen-skaper, som skulle utgöra en ung riddares ära. Hon är outtröttlig i landtliga tidsfördrif, ända därhän att kunna jaga till häst i tio timmar. Köld eller värma besvara henne icke. [- - -] Det finnes ingen i Sverige, som bättre än hon förstår att med en enda kula fälla en hare i språnget. Hon rider väl och tumlar om med sin häst, utan att på ringaste vis göra sig någon ära deraf."¹⁹

Samma saker omtalas även i "Linnströms" och Geijers citat ur Chanut, liksom hos Afzelius.²⁰ Däremot finns dessa detaljer ej medtagna i Fryxells och Schroecks referat resp citat ur Chanut. I Kristinas självbiografi i *Drottning Christinas Arbeten och Märkvärdigheter* skriver drottningen själv om denna sin skicklighet: "Jag tålde hetta och köld utan någon swårighet. Jag kunde gå långa stycken till fot, och rida i fullt språng, utan att blivwa trött. [- - -] Oagtat jag älskade jagt, war jag dock aldrig grym."²¹ Även annorstädes i sin självbiografi talar Kristina om sin kärlek till jakt och ridning.

I den första akten har vi ytterligare ett exempel på lusten för "manliga" sysselsättningar hos Kristina. Det är köpman Allerts som säger att "hon är avundsjuk på sin far och hans krigare, därför att hon inte kan föra krig" (39:153).

Idén till Kristinas "krigiskhet" har Strindberg med stor sannolikhet hämtat från Mellins *Lärobok i Fäderneslandets historia*, vilken fö är den enda källa, där jag sett denna tanke direkt uttryckt. En jämförelse mellan källa och drama på denna punkt illustrerar väl Strindbergs arbetssätt.

Det aktuella textstället hos Mellin lyder som följer: "Emot den vise Axel Oxenstjerna, hvars anseende i den politiska världen var orubbligt och stort, rörde hon en småaktig afvund. Fältherrarna belönade hon kungligt, men så, att det skedde på folkets bekostnad. Hon beklagade, att hon under sin regering icke fick tillfälle att sjelf föra befälet i något fältslag."²²

Motsvarande passus i dramat lyder sålunda:

ALLERTS.

Ja, si hon är avundsjuk på sin far och hans krigare, därför att hon inte kan föra krig. Hon låtsas förakta de gamla generalerna Horn, och Wrangel . . .

BONDEN.

Jo, det är svårt att vara sin fars dotter . . .

TAVERNAREN.

Ändå svårare att stå under Axel Oxenstjerna.

ALLERTS.

Den hatar hon också och önskade hans namn vore glömt på jorden . . .
(39:153).

Som vi ser, återkommer samma tre företeelser som hos Mellin, men i omvänd ordning. Först Oxenstjerna: i Mellin omtalas hans stora rykte i "världen", i dramat sägs Kristina önska att hans namn vore glömt "på jorden". I dramat hatar hon honom, hos Mellin är hon avundsjuk på honom. Avunden sägs i dramat i stället ägnas åt Kristinas far och hans krigare, vilka senare hon också sägs låtsas förakta. Hos Mellin sägs om fältherrarna endast, att hon "belönade dem rikligt", vilket alltså ej upptagits i dramat. Orsaken härtill kan vara flerfaldig. Dels kan logiska skäl ha spelat in: om Kristina "beklagade" att hon inte fick föra befälet i krig, bör hon logiskt sett vara avundsjuk på generalerna, liksom på Oxenstjerna. Dels ett "praktiskt" skäl: att omtala, att hon belönade fältherrarna skulle i detta sammanhang ha varit helt ovidkommande. Det var ju här uppenbarligen endast meningen att visa upp en sida av Kristinas karaktär, som av Strindberg av allt att döma uppfattades som negativ, och att då tala om belöningar vore att helt komma vid sidan av ämnet och följaktligen att minska effekten av hans framställning. Och slutligen och framför allt: Kristinas längtan efter krigiska dåd kommer klart till uttryck hos Mellin: där vill hon "föra befälet i något fältslag", i dramat vill hon "föra krig". Detta är ett typexempel på Strindbergs sätt att använda sina historiska källor. Av en torr notis i en lärobok blir ett levande replikskifte där replikerna färgas av de talandes personligheter.

Vi har sett flera egendomligheter i Kristinas natur antydda. Men mera direkta och påtagliga exempel på denna dubbelhet hos henne finns i dramat. Vid det första mötet i Riddarholmskyrkan erkänner Tott att han kväl-len förut gjort spelskulder:

KRISTINA.

[- - -] Tillåt mig betäcka . . .

KLAS TOTT.

Nej, Ers majestät, det kan jag icke! — Jag kan icke mottaga penningar av ett fruntimmer . . .

KRISTINA.

Jag är intet fruntimmer. (39:160f)

Hennes påstående upprepas av Tott i ett samtal med De la Gardie om drottningen, då Tott säger: "Kristina är ingen kvinna!" Och han fortsätter: "För övrigt är hon själv kvinnohatare, som du vet!" (39:200).

Fler variationer på denna tanke finns. Då Kristina försöker övertala De la Gardie att avstå Ekolsund till Tott säger greve Magnus:

Jag vill inte sälja't!
KRISTINA ond och hög, talar mansröst.
Åt din konung?
DE LA GARDIE.
Sa dronningen!
KRISTINA lyfter värjan.
Erinrar du mig att jag är kvinna?
DE LA GARDIE.
Är det någon skam?
KRISTINA.
För mig, ja! (39:202f)

Detta tal om att Kristina skämdes över att vara kvinna kan gå tillbaka på flera källor. Fryxell talar om "hennes ovilja för kvinnokönet" och "öppet visade fruntimmersförakt", och citerar de Kristina tillskrivna orden: "Jag tycker om karlar, icke derföre, att de äro karlar, utan derföre, att de icke äro qvinnor".²³ Redan tidigare har Fryxell talat om hennes "brist på qvinlighet, hvilken sedermera öfvergick till qvinnohat".²⁴ Man bör observera att Fryxell är den ende av historieskrivarna, som klart omtalar Kristinas kvinnohat. En antydning finns dock även i den flera gånger tidigare omtalade beskrivningen av Kristina hos den franske ambassadören Chanut. Denne skriver bl a att drottningen "sällan talar vid sina Hof-Fruntimmer", och då dessa någon gång infinnet sig hos henne lämnar hon dem "efter de första höflighetsbetygelserna, på ena sidan i rummet och går till karlarna".²⁵ Detta är citerat i bl a Starbäck, "Linnström", Schroeckh och Geijer.²⁶ Martin Weibull säger dock i "Om Mémoires de Chanut" att det ej är riktigt "att hon skulle ha varit nära nog fientlig mot sitt eget kön".²⁷ Strindberg har här, som vanligt, litat mer på Fryxell än på historikerna av facket.

Men Strindberg kan också mycket väl ha hämtat uppgifterna om Kristinas kvinnoförakt i hennes egen självbiografi.²⁸ Kristina skriver där bl a: "Min mening är, att fruntimmer aldrig böra regera. [- -] Det är nästan omöjligt, att ett fruntimmer med värdighet kan beklåda tronen, antingen hon regerar sjelf eller för en omyndig arfvinge. Deras okunnighet och såväl deras kropps som själs svaghet göra dem oskickliga att regera. Alla de, som jag i historien eller i min tid sett regera eller styra, hafva gjort sig dermed löjliga." Kristina undantar inte sig själv från denna stränga dom över sitt kön utan säger att "min egen förfarenhet har lärt mig, att mitt kön var mitt största fel".²⁹

Dessa Kristinas åsikter om kvinnan som regent har Strindberg även mött i hennes maximer, antingen i det franska originalet i Archenholtz³⁰ eller i

den svenska översättningen av "Ouvrage de Loisir": *Drottning Christinae Moraliska Tankar*. Ur "Sentimens" i Archenholtz har Strindberg exerpierat några maximer, vilka sedan översatta infogats i "Ölandskungen och den lilla drottningen", och *Drottning Christinae Moraliska Tankar* finns i hans efterlämnade bibliotek. I den svenska översättningen återfinns bland flera liknande maximer följande av intresse: 624: "Saliska lagen, som utesluter Fruntimmer från Regements-Spiran, är billig." Och nr 625: "Det vackra Könet är ett stort förhinder för den, som vill regera väl."³¹ Som vi ser är Kristinas dom över sitt kön betydligt hårdare i självbiografen än i maximerna. Kristinas ord i dramat om sitt kvinnoförakt finns alltså rikligt belagt i källorna.

1903 skriver Strindberg ett förord till *Kristina* (tryckt 1909 i *Öppna brev till Intima teatern*). Han säger där att "Kristina var så genuin kvinna att hon var kvinnohatare" (50:250). I dramat tillåts dock resonören De la Gardie uttrycka tvivel på uppriktigheten i Kristinas kvinnohat:

Akta dig för hennes påstådda kvinnohat; det är bara limstången som hon tar småfåglar med!

KLAS TOTT.

Men hon har ju skrivit att kvinnan är en larv . . .

DE LA GARDIE.

Hon har skrivit . . . tror du på skrivet? (39:200)

Det är högst sannolikt att De la Gardie här uttrycker Strindbergs egna åsikter. I ett av utkasterna har han nämligen skrivit: "Kristina spelar kvinnohatare liksom fr Marholm." Laura Marholm var som bekant Ola Hanssons hustru, och hon hade tillsammans med sin man skrivit en synnerligen positiv artikel om Strindberg i *Die Zukunft* 1892 och dessutom skaffat pengar för att Strindberg skulle kunna lämna Sverige och bosätta sig i Berlin efter den första skilsmässan.³²

Adolf Paul har utförligt berättat om Strindbergs förhållande till Laura Marholm, men på grund av Pauls ovänskap med såväl henne och hennes man som med Strindberg får hans framställning behandlas med stor försiktighet. Tydligt är dock att Strindberg, som den första tiden i Berlin bodde hos Hanssons, varit rädd för den oerhört dominerande fru Marholm och fruktat att helt komma att behärskas av henne. Efter ett par månader kom en brytning till stånd, och alltsedan dess betraktade Strindberg fru Marholm som "kvinno-vampyren", som suger ut männen för att tillägna sig deras skaparkraft och göra dem till kvinnans slavar. Hos Paul återfinns ett intressant yttrande av Strindberg om fru Marholm som, om det är riktigt återgivet, förklarar varför Strindberg trodde att Kristinas kvinnoförakt var spelat. Enligt Paul yttrade Strindberg: "De andra skrivande fruntimmernas mindervärdighet proklamerar hon, bara för att själv framstå som det stora undantaget!"³³ Alltså: liksom Laura Marholm låtsas förakta kvinn-

liga författare (vilket Strindberg enligt Paul ansåg), på samma sätt låtsas Kristina förakta alla kvinnor och i synnerhet kvinnliga regenter; bådas uträkning är att genom detta låtsade förakt framstå som "det stora undantaget".

Nej, Strindbergs Kristina hatar inte kvinnorna, men hon hatar sin roll som kvinna, som underlägsen mannen, och hon utgör i detta avseende, som Torsten Eklund påpekat, en parallell till "mankvinnorna" i Strindbergs diktning från 80-talet, till Fröken Julie och till Helène i "Mot betalning".³⁴ Och drottningens bakgrund är densamma som dessa båda kvinnors: en förvänd, "manlig" uppfostran som lärt dem att betrakta kvinnan som en mindervärdig varelse. Dock bör en väsentlig skillnad mellan å ena sidan Fröken Julie och Helène och å den andra Kristina påpekas. Medan de förra förlamas i sin ångest och avsky inför sexualiteten, som de ser som något enbart förnedrande och oskönt, reagerar Kristina aktivt: för att hämnas på sitt köns vägnar leker hon med männens hjärtan, och någon ångest inför sinnligheten förefaller den manliga uppfostran inte att ha skapat hos henne.

Egenkärleken

De allra flesta av Kristinas egenskaper i dramat, med undantag för dem som kärleken till Tott frammanar hos henne, kan återfinnas i de historiska källorna, i en eller annan form. Redan i Allerts första replik om henne i Riddarholmskyrkan framhålls en i källorna starkt framträdande egenskap: hennes gränslösa egenkärlek. Allerts säger att Kristina "fruktar icke sitt trogna folk — tror sig älskad av alla, därför att hon älskar sig!" (39:155). I själva verket är det så att just denna egenskap är den som framhävs allra mest i Strindbergs vanliga källor. Starbäck talar om "den självviskhet, som utgjorde sjelfva grunddraget i hennes karakter", och Fryxell om Kristinas "allt uteslutande kärlek till sig sjelf", vilken egenskap enligt Fryxell "skyddade" Kristina från att älska någon annan.³⁵ Som vi kommer att se är detta typiskt för Strindbergs tillvägagångssätt i expositionsscenen. När en ny agerande inträder på scenen låter han Allerts för sina båda åhörare relatera några av de fakta eller omdömen som Starbäck och/eller Fryxell starkast har framhåvt om respektive person. På så sätt gör Strindberg åskådaren bekant med personerna och ger dessa en historisk förankring och identitet.

Kristina kunde inte, enligt Fryxell, älska någon annan än sig själv, men en iögonenfallande företeelse vid hennes hov var de sk gunstlingarna, vanligtvis unga män av hög börd och med fördelaktigt utseende, vilka drottningen slösade enorma summor på och tillsammans med och vilka hon till-

och avsatte med stor nyckfullhet. Detta behandlas i alla källor och är genomgående föremål för starkt klander.

Strindberg har i *Kristina* upptagit den starkt kritiska inställningen till drottningens förhållande till sina gunstlingar, men han har utvidgat den till att gälla hennes relationer till sin omgivning över huvud taget. För att karaktärisera Kristinas hållning använder han sig av en bild som återkommer två gånger i den första akten: hennes behandling av människorna i hennes omgivning liknas vid en lek med dockor. Vid det första tillfället har Kristina för De la Gardie beklagat sig över sin ställning som regent:

DE LA GARDIE (uppriktigt, hjärtligt).

Arma Kerstin, du har kommit in i — något som inte passar dig!

KRISTINA.

Ja, det stramar! (Turnerar) Men det är intressant! (Barnsligt) Och det är roligt ibland!

DE LA GARDIE.

Att leka med dockor!

KRISTINA.

Just det! Stora dockor! (39:167).

Så anländer den messeniska smädeskriften, och Kristina förstår att det finns människor som hatar henne. Hon blir rädd, söker skydd hos De la Gardie och frågar honom:

Vad har jag gjort att alla hatar mig?

DE LA GARDIE.

Du har lekt med människors öden som med dockor!

KRISTINA (förvånad).

Har jag?

DE LA GARDIE.

Se, det visste du inte! — Du vet icke vad du gör, därför, fader förlåt! (39:171f).

Vid det första tillfället uppfattar drottningen De la Gardies påstående närmast som elegant turnerat smicker inför en suverän härskarinna. Hon lever ännu i lycklig ovetskap om omvärldens dom över henne. Vid det andra tillfället har hon just för första gången insett att det finns människor som hatar henne, och hon är rubbad i sin suveräna överlägsenhet. Nu förstår hon också till skillnad från förra gången vad han menar, men hon kan ännu inte inse sin egen skuld. Och hon inser heller inte att de ”dockor”, som hon lekt med, har egna känslor och en egen vilja.

Bilden ”leka med dockor” är knappast särskilt originell, men det är ändå av intresse att samma bild förekommer i ett par källor. Den ena är Kristinas egna maximer, *Drottning Christinae Moraliska Tankar*, där det heter: ”Man är nästan alltid barn, och byter endast om Leksaker och däckor.”³⁶ Alltså: Strindberg läser Kristinas maxim om att ”man” hela livet är ett barn som endast byter om dockor och lägger den två gånger i

De la Gardies mun i form av en anklagelse mot Kristina för hennes egoistiska sätt att behandla människorna omkring sig. Den första gången instämmer hon i De la Gardies yttrande; hon intar då ungefär samma överlägsna attityd som i maximen. Vid det andra tillfället är hon skakad men oförmögen att se sambandet mellan att behandla människor som "dockor" och deras hat mot henne.

Men Strindberg kan också ha funnit bilden med dockorna i Zacharias Topelius' roman *Planeternas skyddslingar*, som på en rad punkter uppvisar överensstämmelser med *Kristina*. Topelius skriver: "Som barn hade hon aldrig lekt med dockor, nu kände hon sig ensam, nu behöfde hon dem. Hon, som ingen vän hade, behöfde skapa sig vänner; men dessa vänner skulle hafva henne att tacka för allt. Hon ville skapa omkring sig någonting, som var hennes verk och utan henne intet. Så länge dockan nöjde sig med att vara en nolla bredvid millionen, smektes och bortklemades hon; ville hon vara någonting själf, kastades hon bort som en onyttig leksak."³⁷

Bilden med dockorna har Strindberg alltså generaliserat till att gälla hela Kristinas omgivning, inte bara gunstlingarna. Även i övrigt finns hos Topelius vissa verbala överensstämmelser med *Kristina*. Man kan bl a jämföra ovanstående citat med vad som sägs om De la Gardies onåd i dramat: "Ebba Brahe: Drottningen vill inte se dig, då du icke ville nöja dig vara i hennes hov . . . De la Gardie: Hennes följe, hennes svep . . ." (39:155). Jämför Topelius' ord "Så länge dockan nöjde sig med att vara en nolla bredvid millionen" etc! Det kan tilläggas att i ingen annan källa är Kristinas "despotism", hennes krav på absolut makt över människorna, så starkt understruken som hos Topelius.

I sammanhang med drottningens egoism och hänsynslöshet gentemot människorna i hennes omgivning står hennes handlingssätt omedelbart innan hon lämnade Sverige. Om detta säger Carl Gustav till henne i sin "uppläxningsscen" i slutet av dramat: "Som fiendeland har du behandlat Sverige; plundrat, mördat; framför allt plundrat . . . du har skövlat Stockholms slott ändå in på tapeterna, du har skinnat Uppsala slott så att det bara finns en säng kvar åt konungen - - Du har tömt skattkammaren så att ämbetsmännen äro utan löner . . ." (39:256).

Källan för Carl Gustavs utbrott är en berättelse i Starbäck, där det redogörs för hur den nye konungen fann rikets tillstånd vid sitt trontillträde. Först upptäcker han, då han ska hålla kröningsmåltid på Uppsala slott, att praktiskt taget all kronans egendom där har blivit bortförd av drottningen. Allt måste lånas för måltiden. Och "I hela slottet hade Christina ej kvarlemnat mer än en säng i Carl Gustafs eget rum samt tapeter i detta och i en af salarna".³⁸ Jämför dramats "du har skinnat Uppsala slott så att det bara finns en säng kvar åt konungen". Därefter skyndade kungen till

Stockholm, "der han fann slottet lika utblottadt, som han förut funnit slottet i Upsala. Målningar, böcker, alla tapeter af något värde, bordsilfver, husgeråd — allt var bortfördt af Christina".³⁹ Jämför dramat "du har skövlat Stockholms slott in på tapeterna". Sedan undersöktes statens finanser, och kungen fann, säger Starbäck, att "I statskassan funnos inga tillgångar". Och strax därefter omtalas, att summan av statsinkomsterna "var alldeles otillräcklig till bestridande af räntorna å statsskulden samt till hofvets, härens, flottans och embetsmännens underhåll".⁴⁰ Jämför dramat "Du har tömt skattkammaren så att ämbetsmännen äro utan löner".

Strindberg har alltså ur Starbäcks torra redogörelse för hur Carl Gustav fann rikets tillstånd vid sitt trontillträde valt ut tre detaljer, vilka han funnit mest effektiva som exempel på Kristinas hänsynslösa handlande, nämligen den ensamma sängen på Uppsala slott, de bortstulna tapeterna på Stockholms slott samt ämbetsmännens uteblivna löner. Kristinas framfart har alltså drabbat i tur och ordning den nye kungen själv, statens egendom och enskilda medborgare.

I källorna finns inga uppgifter om någon scen liknande den i dramat; där betonas tvärtom Carl Gustavs städse ödmjuka attityd inför drottningen. I Kristina är "stukningsscenen" väl förberedd såväl innehållsligt som psykologiskt: åtskilliga uppgifter har getts om rikets utarmade tillstånd och Kristinas förödmjukelser av Carl Gustav har bäddat för en uppgörelse. Den nye kungen är också lämpligast som exekutör eftersom det nu är hans uppgift att städa upp efter föregångaren.

I dramat visar sig Kristinas likgiltighet för andra människor även i förhållandet till modern, Maria Eleonora. Visserligen kan hon visa henne en dotterlig ömhet eller i varje fall hövlighet, men i grund och botten känner hon sig långt överlägsen sin mor och till och med föraktar henne, vilket visar sig redan av hennes nedlåtande attityd vid hälsningsscenen i Riddarholmskyrkan (39:156). Än mer uppenbar är Kristinas kallsinnighet gentemot modern i en scen i slutet av den tredje akten. Där lurar hon genom snärjande frågor modern att säga just vad hon vill höra: "var och en blir salig på sin tro". När Kristina fått modern dit hon vill, är det också slut med den dotterliga ömheten, och hon "springer upp med ett kattsprång" (39:231ff). I anvisningarna till denna scen kallas Maria Eleonora "gamal, enkel, värdig, hjärtlig", och sådan framstår hon också genom hela samtalet. Dett är tydligt att Strindberg här velat framställa modern som en positiv kontrast till Kristina: modern är välvillig, omisstänksam, lättledd och dottern beräknande, intelligent, hjärtlös.

Stöd för sin framställning har Strindberg i källorna. Starbäck berättar om Kristinas vantrivsel hos modern under barndomen⁴¹, om hennes sårande behandling av modern, då denna varnar henne för "Bourdelots farliga grundsatser"⁴² m m. Även Fryxell omtalar att "Kristina behandlade

sin mor med öfverlägsenhet och köld", och ger exempel härpå.⁴³ Dock är det tydligt att Strindberg här närmast ansluter sig till Starbäcks framställning. Denne skriver om änkedrottningen: "I motsats till sin dotter var hon en qvinna med varmt hjerta och svagt hufvud."⁴⁴ Denna hjärtats godhet anser Starbäck vara Maria Eleonoras största förtjänst.⁴⁵ Fryxell däremot är betydligt mer kritisk till änkedrottningen; hos honom kan man inte finna någon antydning om hennes "varma hjärta", däremot åtskilligt om hennes "svaga huvud".⁴⁶ Men hos Starbäck finns alltså samma kontrast mellan Kristina och Maria Eleonora som i dramat: dottern har ett "kallt" hjärta och ett "starkt" huvud, modern ett "varmt" hjärta och ett "svagt" huvud. Allra klarast framträder motsatsen i De la Gardies ord till Kristina i den första akten, där han säger att modern har vad dottern saknar: "ett hjärta" (39:173).

Varför har Strindberg anslutit sig till Starbäcks syn och inte till Fryxells? I första hand för att ytterligare accentuera bilden av den "hjärtlösa" Kristina: kontrasten hade naturligtvis blivit mindre effektiv om Strindberg framställt Maria Eleonora mer i Fryxells anda och låtit hennes svaga huvud dominera över hennes varma hjärta. Nu får modern alla sympatier; hon önskar ingenting hellre än att ta del av dotterns bekymmer, medan den senare endast är ute efter att utnyttja modern. Dessutom måste den positiva bilden av Maria Eleonora ses i ljuset av Strindbergs framställning av moderskärleken i andra dramer från samma tid, t ex i *Till Damaskus III*; att få vila ut "vid moderns bröst" framställs som något högst efterlängtnsvärt (29:307ff).

Även en replik av Maria Eleonora i det nämnda samtalet med Kristina synes Strindberg ha fått idén till hos Starbäck. Denne skriver om Kristinas avlägsnande från modern att "denna klagade [- - -] bittert öfver den oförrätt, som blifvit henne tillfogad".⁴⁷ Maria Eleonoras klagan har Strindberg i dramat formulerat så: "jag åtnöjde mig vara den store konungens maka, och din mor . . . så länge jag fick. [- - -] Men så rök man mitt barn ifrån mig . . . Gud förlåte dem, om han kan! . . . och så uppfostrades du till karl!" (39:232). Hos Starbäck ses händelserna närmast från rådets synpunkt och Kristinas borttagande från modern framställs som en nödvändig åtgärd. I dramat har synvinkeln flyttats över till modern och det är också hon som får sympatierna, allt i avsikt att förstärka kontrasten och accentuera dotterns hjärtlöshet.

Vid sidan av Kristinas egenkärlek och "kalla hjärta" var enligt Fryxell från början äregirigheten hennes mest framträdande egenskap. Fryxell skriver: "Vanan att oupphörligen prisas medförde behovet deraf, och som Kristina dessutom hade mera sinne för det utomordentliga, det lysande, än för det verkligt ädla och goda, så föranleddes deraf hennes oupphörliga bemödande mer att väcka uppseende än att förtjena högakt-

ning.”⁴⁸ Uttryck för denna äregirighet var bl a hennes försök att framstå som överlägsen diplomat och fredsstiftare, i synnerhet i samband med den westfaliska freden, som genial regent, genomskådande statsmaskineriets alla detaljer, och först och främst som den stora beskyddarinnan av konst och vetenskap, Nordens ”Pallas-Minerva”, och själv ”en filosof på tronen”, i stånd att mäta sig med vilken som helst av samtidens stora tänkare.

I dramat finns mycket få spår av denna Kristinas äregirighet, vilket kan förklaras på flera sätt. Dels historiskt: de ovan uppräknade uttrycken för äregirigheten var alla koncentrerade till den första delen av hennes regeringstid; under den senare delen föraktade hon enligt alla källor vetenskapen och var utled på regentskapet, vilket allt skyldes på henens läkare Bourdelot. Strindbergs drama är ju tänkt att utspelas under den allra sista delen av Kristinas regeringstid. Dels kan orsaken till uteslutandet av äregirigheten vara av ”dramatisk” natur. Dramats huvudmotiv är drottningens kärlek till Klas Tott: det handlar om hur en fullkomligt egoistisk kvinna lärs att älska en annan människa och om de konsekvenser denna kärlek får för henne själv. Att i dramat som bimotoiv införa Kristinas aspirationer på att vara vetenskapernas beskyddarinna och själv genial filosof och statsman skulle utan tvivel verkat splittrande på enheten i dramat.

En rest av Kristinas iver för vetenskap och de sköna konsterna finns dock i dramat. I sitt ”försvarstal” inför Carl Gustav i den sista akten uttrycker hon först sin avsky för svenskarnas krigiska bedrifter och säger sedan: ”jag ville i dess ställe göra mitt nya land till erövrade på andra områden, där en större ära kunde skördas och en mindre förgänglig; därför sökte jag bilda denna råa nation och väcka dess intressen för annat än krig!” (39:257). Drottningens aspirationer som fredsmäklerska antyds här liksom hennes anspråk att bli betraktad som beskyddarinna av konst och vetenskap, men intressantast är det djupa förakt för det kulturella armodet i Sverige som kommer till uttryck. Idén härtill kan Strindberg ha fått från Fryxell, som dels citerar drottningens egna ord om Sverige att ”den tiden fanns der ingen bildning”, dels beskriver en skådepenning som hon lät prägla i Rom: dess ”ena sida visade den ogifta jagtgudinnan, tämjande fyra lejon, med omskrift: Nec sinit esse feros (Hon tillåter dem ej förblifva vilda). Det skulle betyda, att Kristina hade lyftat Sverges fyra stånd ur deras förra råhet.”⁴⁹

De åsikter Kristina uttrycker i sitt ”försvarstal” i dramats slut kommer onekligen överraskande; Strindberg har inte på något sätt förberett åskådaren på att drottningen har några högre kulturella eller intellektuella ambitioner. Tvärtom, i expositionsscenen påstår Allerts att hon gärna skulle vilja ”föra krig” (39:153), nu däremot säger hon sig hata kriget. Sannolikt ligger förklaringen i att Strindbergs skilda syften med dramat har kolliderat. Hans första ambition var, som tidigare nämnts, att avslöja den rysliga

drottningen, en representant för den av honom avskydda emanciperade kvinnotypen; att beskylla henne för krigiskhet blir då ännu ett inslag i hennes manliga aspirationer. Så småningom förändras Strindbergs syften, främst genom det förbättrade förhållandet till hustrun, för vilken han vill skapa en "glansroll", och fler och fler positiva drag hos drottningen läggs in. Och att då i försvarstalet infoga hennes kulturella strävanden var naturligt; dessa var ju dessutom framställda i en positiv dager t o m hos Fryxell. Man kan naturligtvis också tänka sig att Strindberg här har velat ge ett exempel på det motsägelsefulla i Kristinas väsen, vilket utgör själva grunden för hans konception av drottningen: hennes häftiga lynneskast, hennes kreerande av ständigt nya roller.

Vid sidan av egoismen och äregirigheten är det Kristinas fullkomligt hämningslösa slöseri, som såväl Fryxell som Starbäck ägnar den största uppmärksamheten åt — och sitt djupa ogillande. Fryxell skriver, att mest "förderflig var den slösande frikostighet, hvarmed Kristina öfverhopade in- och utländska gunstlingar och lycksökare; [- - -] Det var någon tid, likasom hon stått med alltid framsträckta händer, färdig att utkasta gåfvor åt hvar och en, som bad derom".⁵⁰

Detta slöseri kunde bara sluta på ett sätt. Fryxell skriver: "Misshushållningen medförde sina vanliga följeslagare, nemligen nöd och förlägenhet." Inga löner kunde utbetalas, flottan kunde inte underhållas osv. "Kristina fick i egen person smaka de bittra frukterna af sitt handlingssätt. Sjelf hade hon inga medel mer, icke ens kredit."⁵¹

I Strindbergs drama har det tillståndet redan uppnåtts, att skattkammaren är tömd. Orsaken härtill omtalas av Carl Gustav vid hans "uppläxning" av Kristina, då han beskyller drottningen för att ha "plundrat" landet och för att ha "tömt skattkammaren så att ämbetsmännen äro utan löner" (39:256). Även Axel Oxenstjerna klagar över drottningens slöseri och vansinniga skötsel av rikets finanser (39:175ff). Och Fryxells påstående om drottningens egen bristande kredit återklingar i hennes försök att av skräddaren Holm låna 30 000 riksdaler till en balett (39:192).

Fryxell undrar vad orsaken kan vara till ett sådant besinningslöst slöseri hos en i övrigt så skarpsinnig och handlingskraftig person. Han finner, att förklaringen kan vara dels "anlag från den serdeles misshushållande modren", dels "bristande begrepp om det bortslösades värde, och om svårigheten att få detsamma ersatt".⁵²

Fryxells uppgifter om Kristinas okunskap i och bristande sinne för ekonomiska realiteter och sammanhang får i dramat ett konkret uttryck i hennes samtal med Carl Gustav i den tredje akten. Drottningen har blivit påmind om de förvunna fem millionerna och är orolig för resultatet av eventuella undersökningar om vart dessa pengar tagit vägen. Hon anlägger "lilla-Kerstin"-masken och spelar sannolikt mer okunnig än vad hon i

själva verket är, då hon frågar arvprinsen om vad obligationer, skatteköp och frälseköp egentligen är för någonting, och om hon inte med hjälp av dessa förfaranden skulle kunna skaffa pengar (39:208f). Fryxells, och även Starbäcks, omdömen om Kristina som barnsligt okunnig i ekonomiska ting omvandlas i dramat till repliker uttryckande en närmast osannolik naivitet — hur det än må förhålla sig med hennes uppriktighet.

Nyckfullheten

Ett genomgående inslag i så gott som samtliga källors framställningar om Kristina är klander mot henne för hennes nyckfullhet, flyktighet, ostadighet. Denna brist på stadga i hennes personlighet, hennes väsens föränderlighet, antyds, i likhet med egoismen, redan vid presentationen av drottningen i dramats början. Bonden tycker att hon är ståtlig, ”i sin litenhet”, varpå Allerts genmäler: ”I detta ögonblick, ja, och i nästa är hon en nipperbodsmamsell . . . Nu skall ni se det underligaste djur som Gud skapat . . .” (39:155f).

Samma tanke återkommer i ett samtal mellan De la Gardie och Tott. Den förre säger, att Kristina ”ju aldrig [stannar] vid något, varken handling eller beslut”, men Tott försvarar henne: ”Därför att hon icke vill binda sig; det är just det stora!” De la Gardie vidhåller: ”Hon har inga åsikter”, men även på detta har Tott ett svar: ”Vad skall hon med åsikter, då alla åsikter vederläggas . . .” (39:199).

I en av Kristinas egna maximer stöter vi på alldeles samma tanke. Maximen lyder: ”Ostadighet, som i sig sjelf är ett fel, är ibland en dygd.”⁵³ Vi finner här samma uppdelning mellan klander och försvar som i de två replikerna i dramat. Först klander: ”ostadighet är ett fel”, i dramat hävdad av resonören De la Gardie som har en skarp blick för drottningens svagheter. Därefter försvar: ”ostadighet kan vara en dygd”, dvs är det i fallet Kristina, framfört av den förälskade Klas Tott. Ett samband mellan maximen och dramat förefaller här sannolikt.

I samma samtal mellan Tott och De la Gardie framhåller den senare i synnerhet ett uttryck för drottningens ostadighet och ”föränderlighet”. Han frågar: ”Har du märkt hennes många ansikten då?” Och Tott genmäler: ”Skräddar Holm och fattiga vederlikar ha bara ett ansikte, Kristina har legio, ty hon är icke en människa utan en värld!” (39:199). Uppslaget härtil har Strindberg säkerligen fått från en passus i utdraget hos Starbäck ur Chanuts beskrivning av Kristina i början av hennes regeringstid, en källa som Strindberg har använt sig av vid åtskilliga tillfällen. Chanut framhåller där det ytterst påfallande sätt på vilket Kristinas växlande sinnesstämningar avspeglade sig i hennes ansikte: uttrycket i detta kunde förändras så att ansiktet från den ena stunden till den andra knappt var igenkännligt.⁵⁴

Såväl introduktören Allerts som resonören De la Gardie framhåller alltså starkt drottningens nyckfullhet och ostadighet, men deras uttalanden stöds även av hennes eget uppträdande i dramat. Detta gäller naturligtvis främst innan kärleken till Tott förvandlade henne. Tydligt är också, att Strindberg genom synnerligen talrika scenanvisningar velat framhäva drottningens nyckfulla karaktär och snabbt växlande sinnesstämningar. Vi kan som exempel välja anvisningarna för Kristinas uppträdande mot Tott vid deras möte i Riddarholmskyrkan. Först "blickar [hon] djärvt", blir därefter först "smickrad", sedan "blek och stum av harm", "ljusnar" åter och blir till sist "blid, kärvänlig" (39:160ff).

Sammanhängande med ovanstående är de olika attityder, som Kristina intar till människorna omkring sig: inför varje enskild person, i varje enskild situation, spelar drottningen en roll, tydligen den roll, som i det givna ögonblicket synes innebära de största fördelarna för henne; vid ett tillfälle uttrycker Strindberg det så, att Kristina "gör ett nytt ansikte" (39:195). "Skådespelerskan på tronen" är utan tvivel en mycket viktig sida hos Strindbergs Kristina, och både Lamm och i synnerhet Walter Johnson lägger stor vikt vid denna sida hos drottningen.⁵⁵

Strindberg låter även drottningen själv uttrycka en känsla av att spela en roll i en teaterpjäs: "Holm! jag är led vid den här komedin! [- -] Det är nog sista akten som går . . ." (39:195). Denna replik uppvisar en påfallande överensstämmelse med ett uttalande av Kristina i ett brev till Chanut av den 28 februari 1654, sedan hon bestämt sig för att abdikera. Detta brev citeras av Fryxell. Drottningen skriver bl a: "Jag [- -] är nu färdig afsluta min roll och träda från skådeplatsen."⁵⁶ Enligt samstämmiga källor var Pierre Chanut den som stod drottningen närmast och kanske den ende som hon vågade vara öppen inför. Vid det här tillfället i dramat är det alltså skräddaren Holm som Kristina anförtroar sig åt, för övrigt den första antydning hon gör om att hon hyser planer på att abdikera, och inte hennes vanlige förtrogne De la Gardie. Varför? Delvis sannolikt för att Strindberg vill markera graden av intimitet mellan Kristina och hennes hovskräddare, men framför allt därför att en bild hämtad från teaterns värld var utomordentligt lämplig och osökt just i denna scen, då skräddaren provade Pandoradräkten på drottningen inför den planerade baletten.

Uppgifter i de historiska källorna kan alltså ha medverkat till att Strindberg framställt Kristina som "skådespelerskan på tronen". En större — och sannolikt avgörande — betydelse har dock det förhållandet haft, att Strindberg skrev Kristina för sin hustru, skådespelerskan Harriet Bosse. Det finns t o m tecken som tyder på att Strindberg ibland uppfattade sin hustru som en kvinna av samma slag som Kristina i dramat: som en osann människa, en "skådespelerska", som spelar olika roller allt eftersom det passar hennes syften. Och precis som fallet var med drottningen i dramat

kunde Strindberg förnimma det som om hans hustru i och med sina rollväxlingar genomgick en så fullständig förvandling att hon blev helt oigenkännlig. Ett citat ur Ockulta dagboken får belysa detta. Hustrun har lämnat honom, men en dag blir Strindberg kallad till ett möte hemma hos hennes syster, Dagmar Möller: "Hon uppträdde som en skådespelerska; osann, intrigant, önskande vinna något. Hon var så förändrad att jag efter tio minuter steg upp och sade: 'Jag känner Er icke. Det är en fremmande människa.'" Detta skrev Strindberg i sin dagbok den 8 september 1901. Som framgått ovan (kap Tillkomsten) var det just i de dagarna som han inledde arbetet med *Kristina*.

Det kan i detta sammanhang påpekas, att anteckningen i dagboken inte är det enda exemplet på att Strindberg kunde uppleva det som om hans hustru spelade olika roller inför honom. Vi har i *Klostret* (1898) ett exempel på exakt samma förnimmelse, men den gången gällde det den andra hustrun. I synnerhet i början av deras bekantskap förnam Strindberg det som om denna uppträdde i en rad olika skepnader: "Den litterärt oavhängiga damen med Madame Staëls öppna mun och flytande tunga [- - -]; den stora världsdamen med anspråk, och den trista Sappho, och fin-de-siècledamen med galparadoxor och schavottkotterier".⁵⁸

När vi säger, att Kristina "är" en skådespelerska som spelar den roll som i det givna ögonblicket bäst passar henne är detta ett påstående, som behöver förtydligas och nyanseras. Strindberg har med Kristina velat skildra en utveckling "från somnambulance till clairvoyance", från ett liv i drömmens värld till ett liv i verkligheten. I det "somnambula" tillstånd, i vilket drottningen först lever, spelar hon en rad roller. Det är dock tveksamt, i hur stor utsträckning Kristinas uppträdande är "spel", dvs är avsett att vilseleda hennes omgivning. Delvis är det säkert ett uttryck för hennes "andra natur"; som Lamm påpekat, spelar Kristina teater inte bara inför sin omgivning utan också inför sig själv.⁵⁹ Vi har sannolikt här att räkna med en blandning av medvetet och omedvetet. Men även under det "somnambula" tillståndet förekommer ögonblick av uppriktighet och klarsyn. Det bästa exemplet på detta är utan tvivel den scen i slutet av den tredje akten, då drottningen ett ögonblick vilar i sin mors knä, innan hon med sin vanliga slughet och beräkning utnyttjar moderns "varma hjärta och svaga huvud" (39:232ff). I den stund, då hon "oskyldig, bekymmerslös", som ett barn, vilar hos sin mor, är hon säkert uppriktig. För Strindberg var drömmen om att få somna in "under en moders barm" som nämnts alltid levande. Moderskärleken var för honom någonting heligt; det är denna kärlek han söker hela sitt liv och det är genom denna som han hoppas nå försoning med livet.

Strindberg kan alltså vid framställningen av Kristinas mångfacetterade, ständigt skiftande personlighet ha fått idéer från de historiska källorna och

han kan, medvetet eller omedvetet, ha hämtat drag från den kvinna för vilken han skrev rollen som den svenska drottningen; f ö torde det väl vara oundvikligt, att då en dramatiker skriver en roll för en viss skådespelare, denna skådespelares personlighet påverkar dramatikers utformning av rollkaraktären. Allt detta har säkert haft betydelse. Men vi får då absolut inte glömma bort, att detta sätt att skildra en människa som splittrad, motsägelsefull, ständigt skiftande, var en tanke som Strindberg alltid varmt omhuldat. I synnerhet under 1880—talet är sådana idéer ett starkt framträdande drag i hans diktning: en genomgående tanke i *Tjänstekvinnans son* är hävdandet av karaktärens mångfald och instabilitet, och samma idéer återfinner vi i företalet till *Fröken Julie*, här satta i motsats till den äldre "enkla teaterkaraktären". Redan Lamm påpekade Ribots betydelse för dessa idéers utformning hos Strindberg, och Hans Lindström har undersökt hur Strindbergs tankar om karaktären utvecklades under hans studium av suggestionspsykologin. Under 1890—talet påverkades Strindbergs idéer på detta område av den franske ockultisten Stanislas de Guaita, vilket Gunnar Brandell har visat. de Guaita hade samma utgångspunkter som Strindberg: Taines och Ribots kritik av personlighetens enhet och Nancy-skolans suggestionsexperiment, men dessa idéer fick hos de Guaita en ockultistisk-mytologisk tolkning.⁶⁰

Men, som Torsten Eklund har påpekat, visserligen var denna karaktärsuppfattning någonting som var typiskt för naturalismens människosyn, men den hade också djupa rötter i Strindbergs egen personlighet. Osäkerheten, labiliteten, impulsiviteten, de häftiga kasten i känslolivet är typiska egenskaper hos hans diktade gestalter, men också hos Strindberg själv var dessa drag starkt framträdande.⁶¹

Ett exempel i Strindbergs historiska dramer på en regent, framställd enligt modellen "den karaktärlösa karaktären", är Erik XIV, "vars karaktäristikum är nyckfullheten och oberäkneligheten", enligt Lamm.⁶² Men speciellt intressant är *Carl XII*, eftersom detta drama kan sägas utgöra en parallell till *Kristina*. Horn och Gyllenborg samtalar om kungen, och den senare frågar:

Är han högväxt?

HORN.

Svårt att säga! Ty han går inte efter vanliga ögonmått . . . Jag har sett honom stor som en Theseus och liten som en page! Och hans ansikte?

GYLLENBORG.

Vad är det med det?

HORN.

Ja, jag har sett tjugo olika! Ty han är icke *en* människa, ty han är legio! (35:135).

Vi har här en karaktäristik av Carl XII nästan identisk med den som vi ovan sett av Kristina. Men det finns en mycket viktig skillnad: medan Carl XII endast omtalas som en ständigt föränderlig, ständigt motsägelsefull karaktär, är Kristina verkligen framställd som en sådan i sitt uppträdande.

Abdikationen

Strindbergs drama utspelas under den allra sista delen av Kristinas regeringstid, och det handlar om hur drottningen drivs allt längre och längre mot beslutet att avsäga sig kronan. Abdikationen förs upprepade gånger på tal och flera skäl för ett sådant steg diskuteras.

Det kan vara lämpligt att först undersöka vad de historiska källorna har att förmäla om drivkrafterna bakom Kristinas tronavsägelse. Det visar sig då att källorna kan delas upp i två grupper: en stor som är starkt kritisk och i abdikationen endast ser ett nytt uttryck för Kristinas självskhet, och en mycket liten som anser att religiösa skäl låg bakom.

Till den förra gruppen hör bl a Fryxell och Starbäck. Den senare skriver: "Hon lefde sedermera hufvudsakligen för sina nöjen och sina gunstlingar samt sökte göra sitt lif så angenämt som möjligt. När så tillgångarna voro tömda och förlustelserna i följd deraf måste inskränkas samt hennes längtan blef allt lifligare så väl efter omvexling i dessa som efter obegränsad frihet nedlade hon regeringen."⁶³

Minst lika sträng i sin dom är Fryxell, som anser att "Orsakerna [till abdikationen] torde från början förnämligast böra sökas uti nygirighet, fåfänga och en falsk lefnadsvishet". Kristina ville lysa i en större värld än den efterblivna avkroken Sverige. Dessutom nämner Fryxell som abdikationsorsaker drottningens ledsnad vid de enformiga regeringsgöromålen, det växande folkliga missnöjet och det oxenstjernska partiets försök att inskränka kungamakten: "Kristina föraktade en krona, som ej medförde mera magt".⁶⁴

Samma syn på bevekelsegrunderna till Kristinas abdikation finns i en lång rad andra källor: Archenholtz, Geijer, Schroeckh, Lacombe, "Linnström", Becker, Ekelund samt äldre upplagor av Odhner.⁶⁵ Men även andra skäl av "självsk" natur nämns. Sålunda påstås det i "Linnström" att det var drottningens önskan att slippa gifta sig som låg bakom hennes abdikation.⁶⁶

Alla dessa arbeten har en starkt fördömande syn på Kristinas handlande. Enbart av egoism och njutningslystnad lämnar hon Sveriges fattigdom och illasinnade folk för att få "lysa i Söderns sol".

Men som ovan antytts fanns det även en helt annorlunda syn på orsakerna till Kristinas tronavsägelse. Enligt denna skulle det förhålla sig på det sättet, att Kristina gripits av en djup katolsk fromhet, vilket gjorde det

omöjligt för henne att med rent samvete kvarstå som drottning i det protestantiska Sverige. Denna åsikt härstammar från Martin Weibull som hävdade, att Kristina redan 1651 bestämt sig för att konvertera.⁶⁷ Weibulls åsikt har upptagits i senare upplagor av Odhners läroböcker, av vilka en återfinns i Strindbergs efterlämnade bibliotek.⁶⁸ (Om Weibull och Odhner se ovan kap Kristinabilden fram till sekelskiftet.)

Att Weibulls åsikt inte var ny framgår bl a av en passage hos Fryxell: "Några hafva påstått, att Kristina nedlade kronan och reste till Italien derföre, att hon antagit katolska läran, och således ej kunde stanna i Sverige. Oss synes motsatsen sannolikare, neml. att hon antagit katolska läran förnämligast för att få obehindradt uppehålla sig uti söderns rikare länder."⁶⁹ Starbäck hyser exakt samma åsikt.⁷⁰ Dock meddelar verkligen den starkt kritiske Fryxell, utan egna kommentarer, ett skäl av "ickeegoistisk" natur; han skriver att Kristina genom att avsäga sig kronan till förmån för Carl Gustav sade sig vilja "förekomma de oredor, som vanligtvis inträffa under sist regenten av en herrskareätt och i synnerhet vid dess frånfälle".⁷¹

I utkasten till *Kristina* finns inga spår av den weibullska teorin om religiösa bevekelsegrunder för abdikationen. Däremot kan Fryxell och Starbäck spåras bakom anteckningarna: "Hon öfvergår till Katolska läran av rena yttre intressen" och "Hon föraktar Sverige och Svenskarne, vill ut och disputerar med de store männen". Även den fryxellska åsikten, att försöken att inskränka kungamakten var en av abdikationsorsakerna, förekommer i ett utkast.

De båda orsaker till abdikationen, som starkast framhävs i utkasten, har Strindberg dock inte funnit i någon historisk källa. Det ena skälet sägs vara Kristinas "försnillande" av de fem millioner riksdaler som Sverige erhållit i den westfaliska freden. Om detta heter det på det ena av de båda ställen i utkasten där denna tanke finns uttryckt: "Afsäger sig kronan af fruktan för reduktion, räfst (5 millionerna)." De fem millionerna är visserligen ett viktigt motiv i dramat men har där knappast något samband med Kristinas tronavsägelse; hennes rädsla för ett avslöjande är sedan länge försvunnen då hon fattar beslutet att avgå. Sannolikt ansåg väl Strindberg att rädsla för att avslöjas som förskingrerska var ett alltför futtigt motiv för en abdikation och lät de fem millionerna få en annan funktion i dramat än den först planerade.

Den andra i utkasten starkast framhävda abdikationsorsaken kan förefalla något kuriös. Också den nämns på två ställen, på det ena heter det: "Hon älskar sig och älskar framför allt 'Lilla Kerstin' som dock hunnit bli 28 år. Derför vill hon ej vara Drottningen, Landets *moder*." En annan gång kallas drottningvärdigheten "matronalikhande". Vid första ögonkastet tycks dessa noteringar kanske antyda någon sorts skräck för att äld-

ras från Kristinas sida. Troligen hänger de dock samman med ett viktigt tema i dramat: mankvinnans kamp mot det kvinnliga i sin natur, mot "moderligheten", och bör således sammanställas med Kristinas intresse för jakt och ridning, hennes bruk av svordomar och "manliga" klädsel — och hennes betonande av att hon utropades till konung, inte drottning (39:161). I *Öppna brev* pekar Strindberg på Kristinas kamp mot sin kvinnliga natur som ett centralt drag hos henne (50:250).

Detta är allt som sägs i utkasten om orsakerna till Kristinas abdikation. Som vi ser skiljer de sig på de avgörande punkterna helt från dramat. Framför allt saknas det viktigaste motivet, nämligen drottningens kärlek till Klas Tott. Visserligen finns kärlekshistorien med i utkasten, men utan något som helst samband med tronavsägelsen.

Ändå är det tydligt att Strindberg för de scener i *Kristina* där abdikationen förs på tal flitigt har använt sina historiska källor. Vi ska se närmare på vad han har hämtat i dem och hur han har använt detta stoff.

Då Kristinas abdikationsplaner första gången antyds i dramat, är upplysningen härom inbäddad i det svall av lovsånger som den förälskade Klas Tott utbrister i inför De la Gardie. Tott säger där: "Ser du icke hur hon svävar över livet, hur allt är obetydligt för henne. Kronan, som konungar sätta på huvet, träder hon under fötterna. Jag är nästan säker att hon en vacker dag kastar bort den!" (39:198).

Källan för Totts ord är en passage i Starbäcks långa citat ur *Mémoires de Chanut*, vilken Strindberg strukit för. Chanut nämner där bl a att det ibland roade Kristina att tala om dygden som stoikerna och säger vidare, att det vid sådana tillfällen var "ett utomordentligt nöje att se henne lägga kronan under sina fötter samt förkunna, att dygden är det enda goda, hvarvid alla menniskor nödvändigt böra fästa sig, utan att hålla på sitt stånd". Till detta har Kristina i sitt eget exemplar av Chanuts memoarer fogat en kommentar, som också återges av Starbäck. Den lyder: "Hon gjorde sig äfven en ära att hafva lagt under fötterna det, som andra konungar sätta på sina hufvuden."⁷² Likheten mellan Kristinas egna ord i Chanuts memoarer och Totts i dramat är uppenbar. En högmödig margi-nalkommentar av Kristina blir i dramat ett led i Klas Totts förälskade lovsånger till samma Kristinas ära!

Som ovan nämnts var enligt Fryxell, Starbäck m fl källor Kristinas vantrivsel med hennes ställning och hennes leda vid de enformiga regeringsgöromålen ett par av de viktigaste orsakerna till abdikationen. Samma tanke återkommer flera gånger i Strindbergs drama. För De la Gardie avslöjar hon att hennes leda ibland är så stor att hon önskar sig döden (39:167f), medan hon för Oxenstjerna omtalar att "det är så tråkigt" med regeringsgöromålen (39:228). De la Gardie kommenterar drottningens ord med att hon kommit in i något som inte "passar" henne, medan Oxenstjerna säger:

”Du är så lik en konstnär, en artist . . . lika slarvig, lika sorglös, lättsinnig . . . och det här . . . ligger inte för dig!” (39:228).

Alldeles samma syn som hos Strindberg på Kristinas oroliga temperaments oförenlighet med enahanda och tröttande regeringsgöromål möter vi hos Fryxell som skriver: ”Sådan sysselsättning var ej i längden passande för Kristinas lifliga sinne och hetsiga äregirighet.”⁷³

Framför allt Fryxell framhåller även det spända förhållandet mellan drottningen och hennes folk som en av orsakerna till abdikationen: svenskarna var missnöjda med henne och själv hyste hon ”vedervilja mot Sverige”.⁷⁴ I *Kristina* genomsyrar visserligen folkets hat mot drottningen hela dramat, men detta framställs inte, som hos Fryxell, som en direkt abdikationsorsak.

Kristinas avsky för Sverige framträder starkast i hennes ”försvarstal” inför Carl Gustav i den fjärde akten. Hon säger där: ”Jag har aldrig känt mig som svenska, och jag har hatat Sverige som min mor har gjort det!” (39:257). Fryxells ovan anförda påstående om Kristinas ”vedervilja” mot Sverige ligger säkert bakom denna replik. Även sammanställningen mellan Kristinas och hennes mors känslor visavi Sverige kan återfinnas i källorna. Starbäck talar om Maria Eleonoras ”ovilja för Sverige och svenskarna”⁷⁵, och Fryxell säger att hon ”hatade eller åtminstone missaktade Svenskarne, och att hon öppet uttalade dessa sina känslor”, vilka hon påstås ha fört vidare till sin dotter.⁷⁶

Kristinas avsky för Sverige har två orsaker, vilka båda klart framgår av hennes ”försvarstal” inför Carl Gustav (39:257). Dels föraktar hon landet för dess barbari och kulturella armod, dels känner hon sig främmande för Sverige på grund av sin härkomst; hon är dynastiskt osvensk. De svenska regenternas utländska härstamning och därav följande ofosterländska sinnen är ju en gammal tanke hos Strindberg; det förefaller som om han ansåg Kristina vara ett av de värsta exemplen på detta.⁷⁷

Strindbergs Kristina avskyr svenskarna men hennes starkaste motvilja förefaller riktad mot småfolket, massan. Skräddar Holm varnar Kristina för folkets missnöje med hennes regering, men hon viftar bort hans varningar. Holm säger då: ”De små äro icke att förgäta; många små gör en stor!” Kristina replikerar: ”Jag förgäter dem icke, Holm, jag föraktar dem.” (39:193).

Kristinas förakt för ”de små” kan återfinnas i ett par källor. Vi har t o m en maxim av Kristinas egen hand, där samma tanke utsägs som i dramat. Maximen lyder: ”Det är att göra allmänna hopen för mycken heder, at underrätta sig om dess tänkesätt.”⁷⁸ Också hos Fryxell finns en antydning om Kristinas förakt för hopen och även här rör det sig om ett direkt yttrande av henne. Fryxell citerar ett brev från drottningen till Chanut, vari hon deklarerar att endast adressaten samt ytterligare en person känner hen-

nes verkliga sinne- lag. Hon fortsätter: "Jag föraktar resten; och om jag väl-
jer någon deribland till mål för mitt gäckeri, så bevisar jag honom redan
derigenom en hedrande uppmärksamhet."⁷⁹ Här förefaller ett brevutta-
lande ha omvandlats till en replik, något tillspetsad och anpassad till dra-
mats stilnivå. Det finns i *Kristina* ytterligare några exempel på detta tillvä-
gagångssätt. Det är naturligtvis en både enkel och effektiv metod, som
dock begränsas av den relativt ringa förekomsten av lämpligt material.

Strindberg har alltså i fråga om mer eller mindre tänkbara orsaker till
Kristinas tronavsägelse hämtat en hel del stoff från sina vanligaste källor,
främst från Fryxell men även från Starbäck och kanske ytterligare någon.
Att abdikationen skulle vara motiverad av någon omtanke om fäderneslan-
dets bästa eller framtvingad av hennes religiösa övertygelse framkommer
ingenstädes i dramat.

Men det viktigaste motivet återstår, och det har Strindberg inte hämtat
i någon källa. Den avgörande abdikationsorsaken är Kristinas kärlek till
Klas Tott. Denna kärlekshistoria ska granskas längre fram, och jag nöjer
mig här med att peka på några textställen som stöder påståendet att denna
kärlek är huvudorsak till tronavsägelsen.

En första antydning om att Kristinas kärlek till Tott har ett samband med
abdikationsbeslutet får vi i slutet av den tredje akten. Oxenstjerna har för-
klarat för Kristina att regentsysslorna inte "ligger för" henne, varpå drott-
ningen genmäler: "Alltså! Jag avgår!" Rikskanslern frågar då "spefullt",
tydligt underkunnig om förhållandena: "Är det någon som väntar?", vil-
ket Kristina bejakar: "Det är det också! — Jag avgår!" (39:228f). Sam-
bandet mellan kärleken till Tott och abdikationsbeslutet är klart antytt,
men det är också tydligt att Kristinas nyväckta kärlek inte är det enda moti-
vet till tronavsägelsen. Definitiv klarhet får vi i den sista akten, då Kristina
nästan demonstrativt gör klart för Tott, att det är för hans skull som hon
offrar kronan. Deras ord vid detta tillfälle faller sålunda:

KRISTINA (reser sig).

Jag vill bli din maka!

KLAS TOTT.

Det kan icke ske!

KRISTINA.

Vad står emellan oss?

KLAS TOTT.

En krona, en mantel och en spira!

KRISTINA.

Säg en krona! Det andra följer! . . .

KLAS TOTT.

Jag säger en krona!

KRISTINA.

Vålan! . . .

(Går till skrinet, tar fram kronan och lägger den på offerelden.) Tag mitt offer, du största, enda man, jag råkat, och som gjort mig till kvinna! (39:244).

Påståendet att det är för Totts skull som Kristina offerar sin krona innehåller dock inte hela sanningen. Om det bara hade förhållit sig på det sättet, skulle ju denna för Kristina så genomgripande kärlekshistoria endast ha inneburit ytterligare en av drottningens så omskrivna själviskhet motiverad orsak att slippa undan regeringen: för att få leva i ostördhet med den älskade struntar Kristina i sina plikter mot fäderneslandet och lämnar den oreda hon där åstadkommit åt någon annan att reda upp. Således skulle det bara ha varit ytterligare ett exempel på kollision mellan hennes njutningslystnad och plikterna mot fäderneslandet.

Fullt så enkelt förhåller det sig inte. Den kärlek, som Tott har väckt hos Kristina, har även på ett annat och djupare plan en bestämmande inverkan på hennes beslut att abdikera. Det är denna kärlek som har lärt henne att inse och erkänna de missgrepp och orättvisor hon gjort sig skyldig till och den hänsynslöshet som hon har visat mot sina medmänniskor. Den har också fått henne att förstå, att hon med detta bakom sig inte kan fortsätta att vara drottning, kanske också att hon inte är vuxen uppgiften, inte "passar" till den. Här har vi således ännu ett exempel på kärlekens genomskådande förmåga.

Men Totts kärlek har lärt Kristina ytterligare en sak, som bidragit till abdikationsbeslutet: den har lärt henne att acceptera sin roll som kvinna och fått henne att inse, att hennes egenskap av kvinna gör henne olämplig och inkapabel som regent. Exempelen på kvinnor som försöker ta upp kampen med männen på dessas egna områden är ju synnerligen talrika i Strindbergs verk; ett exempel bland många är novellen "Slitningar" i den första *Giftasamlingen*. Och slutsatsen blir alltid densamma: ingen kvinna kan bli lycklig förrän hon ger upp sådana fåfänga strävanden och ägnar sig åt kvinnans naturliga uppgift som maka och mor. Kärleken till Tott har lärt Kristina att inse detta: därför nedlägger hon kronan. "Med denna kärlek är drottningen död; nu börjar kvinnan!" säger Kristina (39:224).

Här har alltså Strindberg avlägsnat sig så långt från källorna som han gärna kan komma. Medan dessa skarpt klandrar Kristinas abdikationsbeslut och tillskriver detta enbart egoistiska motiv ger Strindberg henne rätt! Hennes beslut att avgå är helt logiskt, oundvikligt: kärleken till Tott har gjort henne till kvinna, fått henne att inse det fåfänga i hennes forna manliga aspirationer. Här ligger också förklaringen till den lugna säkerhet som hon visar i slutscenen: trots att hon inte "får" Klas Tott är hon inte krossad utan uppträder med en auktoritet som "förstummar" De la Gardie och Oxenstjerna. Rollspelet är borta.

De är även intressant att notera de förändringar som skett från utkast till färdigt drama. I utkast (se kap Utkast och framväxt) förefaller kärlekshistorien med Tott närmast vara ett inslag i den allmänna "stukningen" av Kristina: nu skulle hon själv få känna på hur det var att älska och bli övergiven! Och till slut skulle Carl Gustav läxa upp henne för att hon "köpt manskunsk" och hon skulle "krossas" och "sjunka". I dramat förvandlar kärleken henne, hon blir medveten om sin "sanna", kvinnliga natur och når en ny säkerhet, och dramat slutar i triumf för henne.

Paradoxalt nog hamnar Strindberg, då han hävdar att Kristina gjorde rätt genom att abdikera, på samma linje som drottningen själv i hennes maximer och självbiografi, där hon bl a skriver: "Min mening är, att fruntimmer aldrig böra regera."⁸⁰ (Se ovan kap Mankvinnan.)

Religiositeten och konversionen

I källorna finns en liknande uppdelning i fråga om åsikterna om Kristinas religiositet som beträffande abdikationsorsakerna. Enligt Fryxell hade hon fr o m 1651 gjort sig av med all form av kristen tro: "För lutherska läran, för hvarje trosbekännelse i allmänhet visade hon nu mera nästan öppet förakt." Skulden var de utländska gunstlingarna Vossius', Bourdelots m fl, som inför Kristina kastat "gäckeriets åtlöje på [- -] hvarje tanke eller tro på någonting öfver eller utom sinneverlden".⁸¹

Kristina föraktar alltså allt vad religion heter, enligt Fryxell. Men denne påstår också att drottningen redan från år 1651 umgicks med planer på att konvertera till katolicismen. Detta förefaller ju motsägelsefullt, men förklaringen är enligt Fryxell, som är starkt indignerad över drottningens religionsförakt och konversion: Kristina är trött på regeringen och på Sverige och längtar efter ett angenämare liv i "Södern". Men där skulle hon som protestant inte vara särskilt välkommen. Alltså blir hon katolik av bekvämlighetsskäl; för henne var, enligt Fryxell, protestantism och katolicism "blotta ceremonier, lika sanna, eller lika tomma; hvarföre då ej begagna den, som gaf mesta fördelen?".⁸²

Synen på konversionen som enbart betingad av praktiska hänsyn möter även hos Starbäck: den religion "anstod henne bäst, som för tillfället lofvade henne det angenämaste lif". För Kristina var övergången endast en ceremoni, och då hon i Innsbruck 1655 övergick till katolicismen skedde det "å Christinas sida utan ringaste tecken till rörelse eller förlägenhet".⁸³

Samma starka ogillande av Kristinas religionsförakt och konversion möter vi även hos bl a "Linnström", Ekelund, Schroeckh, Becker, Geijer och Archenholtz.⁸⁴

Men, som ovan omtalats i samband med abdikationsorsakerna, så existerade det även en helt annan syn på Kristina och hennes religiositet. Mar-

tin Weibull anser, att det dominerande draget i Kristinas karaktär alltifrån de sista åren i Sverige var hennes djupa katolska fromhet. Drottningens allt annat än fromma uppträdande i Sverige under de sista regeringsåren förklarar Weibull så att "när hon, för hvilken lögnen var ett brott, genom en inre själshistorias händelser [- -] förts till den utan motstycke falska ställningen att såsom katolik bära Gustaf Adolfs och Sveriges krona, — då tog hon ej sin tillflykt till osanningen, som hon afskydde. Hon valde i stället att förskansa sig bakom de tvetydiga eller mångtydiga orden, den lekande eller åtminstone icke allvarliga tonen, ironien eller satiren".⁸⁵ I de senare upplagorna av Odhners läroböcker har Weibulls teorier övertagits, vilket påpekats ovan.⁸⁶

Två uppfattningar står alltså emot varandra i källorna. Enligt Fryxell, Starbäck, Geijer m fl föraktade Kristina alla religioner och konverterade av enbart praktiska skäl, enligt Weibull var Kristina de sista åren i Sverige en from katolik men förstod att väl dölja sin tro.

Hur ställer sig då Strindberg till källornas motstridiga åsikter? Vi börjar med att se på vad han har antecknat i utkasten om Kristinas religiositet och konversion.

En redan citerad anteckning i ett utkast: "Hon öfvergår till Katolska läran af rena yttre intressen" ligger i linje med de åsikter som förfäktas av Fryxell, Starbäck m fl. Däremot delar Strindberg inte alls den våldsamma indignationen över Kristinas konversion i de nämnda källorna. Tvärtom framgår det av utkasten att han bemödar sig att finna precedensfall som rättfärdigar hennes handlande. "Man jemrade sig så grymt att Christina blef Katolik. Men Engelbrekt, Sturarne, Gustaf Vasa voro katoliker, hans son Johan var också, och när i våra dagar Oskar I:s gemål Josefina var katolik, talades ej derom, ens." Och Kristinas egen mor, Maria Eleonora, sägs ha övergått från reformerta till lutherska läran. Kristina konverterade inte på grund av någon inre övertygelse men hon var i sin fulla rätt att göra det, så kan anteckningarna i utkasten sammanfattas. Fryxell, Starbäck m fl hävdade också, att Kristina var i total avsaknad av, t o m direkt fientlig till all form av religiositet; om detta finns inga anteckningar i utkasten, med undantag av att hon kallas "skeptiker" i en tidig notering. Å andra sidan finns inte heller några spår av det weibullska hävdandet av Kristinas djupa fromhet.

Bland de anteckningar i utkasten som berör Kristinas förhållande till katolicismen finns ytterligare en av speciellt intresse: den antyder att Strindberg i *Kristina* haft planer på att ta upp ett motiv från *Gustav Adolf*. Han skriver att Kristina "blir Katolik därför att fadern dog för Protestantismen. [- -] Det stora fadersnamnet trycker henne". Kristinas konversion skulle alltså ha varit ett uppror mot fadersauktoriteten. Samma tanke finns antydd redan i *Gustav Adolf*. Först säger Johan Banér, att "lilla Kristina

är en smådjävel, som tyckes ha till sitt levnadsmål att göra om vad fadern gjort" (32:186), och senare yppar kungen själv farhågor för vad Kristinas oppositionslusta kan komma att föra med sig i religiöst avseende: "Den tanken, att mitt barn skulle kunna omfatta en annan tro än den lutherska, gör mig förtvivlad; och Kristinas motsägelseanda lovar icke gott; du vet, att hon gärna sade svart, när jag sade vitt!" (32:234). Ytterligare en variant på samma tanke finns bland utkasterna till *Gustav Adolf*: "G.A. får underättelser hemifrån att dottern Kristina leker med radbandet" (som hon fått som leksak av fadern).⁸⁷

Den enda antydning som ges i *Kristina* om att drottningen lider av trycket från den store fadern finns i Bondens och Allerts repliker i expositionsscenen, men där handlar det om hennes avundsjuka mot Gustav Adolfs krigiska bedrifter. Strindberg övergav alltså idén om en önskan att göra tvärt emot vad fadern gjort som skäl till Kristinas konversion. Orsaken var sannolikt att denna tanke skulle ha skurit sig alltför mycket mot det försvarstal för sin övergång till katolicismen som Kristina håller i dramats slutscen, och där hon hämtar stöd för sin konversion i faderns religiösa tolerans.

Vi ska nu undersöka, hur Strindberg har framställt Kristinas förhållande till katolicismen i det färdiga dramat, vad han har hämtat i de historiska källorna samt huruvida någon utveckling eller förändring av Kristinas religiösa åsikter sker i dramat. Motivet tas upp i alla fyra akterna.

Redan i början av den första akten ges en antydning om var drottningens religiösa sympatier ligger. Bourdelot och Pimentelli kommer in i Riddarholmskyrkan. Allerts upplyser om att de är katoliker, och han och hans följeslagare betraktar de båda gunstlingarna med avsky. Så säger Bonden: "Och det är drottningens vänner . . . hennes fars fiender!" Allerts: "Ja, hon! Hon har nyss offentligen förklarat att religionen i trettioåriga kriget endast var en kappa, under vilken man escamoterade landvinningar." (39:152f). Allerts' påstående har Strindberg hämtat hos Fryxell, vilken som ett exempel på Kristinas förlorade religiösa tro omtalar, att drottningen envist påstod "i sittande råd, att farfaderns Karl den niondes krig mot Polen och faderns Gustaf Adolfs mot kejsaren blifvit företagna icke för lärans utan för landskapernas skull; och att bekännelsen varit endast en förevändning, en regnkappa, hvarunder man dolde sina verkliga tänkesätt".⁸⁸

Vi har alltså nu fått reda på att Kristina har vänner som är katoliker och att hon anser trettioåriga kriget vara ett erövringskrig, inte ett religionskrig.

Men någon konvertit anar man verkligen inte i Kristina. Under minneshögtiden vid faderns grav koketterar hon oblygt för Klas Tott, har ogement roligt åt De la Gardies ekivoka vitsar osv. Några religiösa grubblerier kan inte spåras vare sig i hennes tal eller uppträdande.

I den andra akten ges ytterligare upplysningar om Kristinas kontakter med katoliker och katolicismen. De la Gardie avslöjar för Oxenstjerna att Pimentelli är jesuit och dessutom drottningens gunstling. Vi börjar förstå att drottningens intresse för katolicismen är större än vi kunde ana. Detta bekräftas strax därefter då Oxenstjerna frågar: "är det sant att drottningen bevistar katolska mässan hos franska ambassadören?". De la Gardie bejakar detta: "Och gör korstecknet, ja! Det vet hela stan!" (39:177f).

Påståendet att Kristina "bevistar katolska mässan hos franska ambassadören" kan Strindberg ha fått uppslaget till hos Fryxell, som berättar om hur Kristina i hemlighet skaffade besökande katoliker "tillåtelse att bevista påfviska gudstjensten i fransyska sändebudets hus".⁸⁹

De vaga antydningarna i första akten har bekräftats: Kristina har intima kontakter med en jesuit och hon bevistar katolska mässan och gör korstecknet. Men fortfarande rör det sig om andrahandsuppgifter, som kan vara lögnaktigt skvaller och förtal. Sannolikhetsgraden har dock stigit: De la Gardie står drottningen närmre än köpman Allerts, hur välinformerad denne än förefaller vara. Dock har Kristina själv ännu inte avslöjat någonting om sina religiösa sympatier, vare sig i tal eller uppträdande.

I den tredje akten får vi dock en tämligen klar antydan om de katolska sympatierna av drottningen själv. Det sker i hennes samtal med modern, där konversationen först rör sig om Carl Gustavs och Maria Eleonoras egna övergångar från den reformerta till den lutherska läran. När Kristina därpå övergår till att tala om katolicismen, börjar hennes avsikter bli uppenbara. Hon frågar: "Har du hört att Oxenstjerna och hans parti arbetar på att få igen de polska Vasarne?" Det har änkedrottningen gjort, och Kristina fortsätter: "Men Vasarne i Polen äro katoliker! Följaktligen påräknar den store Oxenstjerna att de skola avsvärja och bli renegater!" Modern går i fällan: "Min lilla vän, jag lägger mig aldrig i religionsspörsmål och jag . . . menar slutligen, att var och en blir salig på sin tro!" Då utbrister Kristina: "Tack för det ordet, mamma!" Och medan Maria Eleonora "oförstående och häpen" ser på sin dotter, tar Kristina värjan, "bryter sönder den över knät" och säger: "Slut!" (39:232ff).

Denna scen är en nyckelscen. Kristina inte bara bryter sönder värjan — hon bryter med hela sitt föregående liv. I detta ögonblick fattar hon det definitiva beslutet att överge protestantismen och konvertera till katolicismen. Carl Gustav har övergått från calvinismen till lutherdomen, Oxenstjerna ser inga hinder för de katolska Vasarna i Polen att bli protestanter och nu deklarerar modern att byte av religion är vars och ens ensak. Kristina vill ha sin mors godkännande och hon får det.

Men värjan har också andra symbolfunktioner. Den står för manlighet och krigiskhet. Genom att bryta sönder den avsvär sig Kristina sina manliga aspirationer, sin önskan att regera som konung, inte som drottning,

och hon överger också de önskningar att föra en här i fält som antyddes i dramats början. Värjans funktion som symbol för krig innebär att Kristina här även tar avstånd från krig som förs i religionens namn, som det trettioåriga kriget; den sönderbrutna värjan är ju en klassisk symbol för pacifism.

Men då Kristina bryter sönder värjan fattar hon också beslutet att abdikera. Visserligen har hon strax innan redan framfört en önskan i den riktningen, men då skedde det på grund av att hon var uppskrämd av Oxenstjernas underrättelser om ett hotande krig. Nu fattar hon det definitiva beslutet att avgå. Sönderbrytandet av värjan innebar alltså att Kristina totalt bryter med sitt gamla liv: med protestantismen, med de manliga aspiratio- nerna, med regentskapet — och i realiteten med Sverige, ett land som bygger sin maktställning på krigiska erövringar.

Intressant är att Strindberg i fråga om Maria Eleonoras förhållande till religionen radikalt bryter med de historiska källorna, dels vad gäller änkedrottningens egen påstådda övergång till lutherdomen⁹⁰, dels och framför allt i fråga om hennes lutherska renlärighet. Starbäck trycker starkt på att hon ”af själ och hjerta var den lutherska läran tillgifven”; i själva verket sägs dotterns konversion ha varit ett så svårt slag för henne, att den indirekt orsakade hennes död.⁹¹ Alltså en direkt motsats till den tolerans gentemot olika religioner som hon visar i dramat. Varför? Som tidigare sagts (se ovan kap Egenkärleken) vill Strindberg uppställa Maria Eleonora som en positiv kontrast till dottern, som en nästan idealiserad modersgestalt, enkel, god, och trots dotterns hjärtlöshet redo att hjälpa och trösta henne. Strindberg stryker hennes lutherska renlärighet och ersätter den med en sympatisk tolerans inför olika religioner. Kontrasten mor—dotter förstärks ytterligare till moderns förmån: naiv religiositet mot slughet och kylig beräkning.

Frågan om Kristinas övergång till katolicismen tas därefter inte upp förrän i dramats slutscen. Oxenstjerna inträder till henne: ”Jag är sänd av råd och ständer! - - Det är frågan om drottningens apanage, efter avsä- gelsen . . . Det är även tal om vissa villkor . . . [- -] det går rykten att ers majestät antagit den - - romerska läran! Är det sant?” Kristina svarar att ”Det är icke sant, men det kan möjligen bli - - Man vet aldrig var man slutar.” Oxenstjerna blir upprörd: ”Skulle det vara möjligt att Gustav Adolfs dotter . . . avfölla från sina fäders tro?” Men Kristina blir inte sva- ret skyldig: ”Det är mycket möjligt att hon återginge till sina fäders tro, till Erik Heligs, Engelbrekts, Stures och de första Vasarnas tro — från vil- ken I ären avfällingar!” Oxenstjerna blir förkrossad och bönfaller Kristina om att avstå. Men hon är orubblig: ”Nej, bed icke! Ty min tro låter icke muta sig — och säljs icke heller!” Då Oxenstjerna ändå inte vill ge upp sina övertalningsförsök spelar Kristina ut sin trumf: ”Då vädjar jag till min

store faders ande, jag också, ty han gav sitt liv, icke för trostväng, utan för trosfrihet, för tolerans!" (39:259f).

Rikskanslern nämnde vissa villkor för Kristinas utbekommande av sitt apanage; dessa villkor antyddes hänga samman med rykten om att hon antagit "den romerska läran". Bakgrunden till detta har Strindberg funnit i Fryxells redogörelse för ständernas diskussion om det underhåll som drottningen skulle erhålla efter abdikationen. Då diskuterades vissa villkor för att apanaget skulle betalas ut, bl a ett som föreslogs av prästeståndet. Om detta skriver Fryxell: "Uppskrämda af ryktet om Kristinas benägenhet för påfveläran, ville de för hennes rättighet att åtnjuta underhållet insätta följande villkor: så framt hennes majestät blifver i den lutherska läran bestående."⁹²

Fryxells redogörelse för ständernas diskussion och prästeståndens villkor har alltså omvandlats till en replik av Oxenstjerna; denna replik avslutas med en fråga. I sitt svar på denna fråga låter Kristina, som vi sett, mycket klart antyda att en konversion inte bara är möjlig utan högst sannolik. Enligt Fryxell ställdes aldrig någon sådan fråga till Kristina, men hon lämnade ändå ett slags svar till prästerna: "Kristina bad dem afstå från detta företag; ty, sade hon, det skulle se ut, som vore det någon anledning att betvifla min tillgifvenhet för lutherska läran, i hvilken jag är född, uppfödd, och aktar städse förblifva; äfven utan en sådan förbindelse. Presterna läto öfvertala sig och förslaget föll."⁹³ Här har vi alltså en klar olikhet mot dramat: enligt Fryxell för Kristina kallblodigt ständerna bakom ljustet, i den avsikten att inte gå miste om sitt underhåll. I dramat står hon modigt fast vid sin övertygelse och beskyller t o m protestanterna för att vara avfällingar. Fö finns det inte i någon källa uppgifter om att Kristina redan i Sverige öppet skulle ha bekänt sin katolska tro. Tvärtom ansträngde hon sig ända in i det sista att visa sig som en rättrogen lutheran för att förvilla sin omgivning.⁹⁴

Kristinas försvar för sin konversion inför Oxenstjerna finns koncipierad redan i den tredje "versionen" i utkastet (se kap Tillkomsten). Man kan dock knappast säga att hennes religiösa utveckling fram till denna stora scen är framställd på ett helt övertygande sätt. Vi möter i den första akten tämligen vaga rykten om hennes katolska sympatier, vilka bekräftas i den andra. Så, i den tredje akten, framställer Strindberg, fortfarande antydningssvis, drottningens beslut att konvertera. Och så, på dramats sista sidor, kommer bekräftelsen: Kristina bekänner sin katolska övertygelse, som inte rymmer några tvivel, inte är till salu och inte låter muta sig. Denna bekännelse kommer överraskande, dels mot bakgrund av de relativt vaga antydningar som förekommit tidigare, dels och framför allt mot bakgrund av drottningens uppträdande genom dramat, då hon sannerligen inte har gett intryck av att genomgå någon religiös kris, utan då hon tvärtom åtskil-

liga gånger har gett prov på ett otvetydigt religionsförakt.

Till vilka källor anknyter då Strindberg i sin framställning av Kristinas förhållande till religionen? Vi kan först jämföra med Weibull—Odhner. Åtskilliga paralleller kan onekligen dras mellan dessa båda och dramat. Enligt de nämnda källorna hade Kristina en djup katolsk övertygelse, vilken hon dock ansåg sig nödsakad att dölja genom ett något tvetydigt uppträdande. Detta skulle ju även kunna passa in på dramat. Men utöver denna allmänna likhet kan inga överensstämmelser i detaljer påvisas, och Strindberg avvisar dessutom, som vi sett, Weibulls teori om den katolska övertygelsens avgörande betydelse för abdikationen. Det är därför föga troligt att Strindberg påverkats av de weibullska idéerna.

Starbäck kan i detta sammanhang helt avvisas, eftersom han över huvud taget inte ger en antydning om att Kristina i Sverige skulle ha haft någon som helst kontakt med katolicismen. Starbäck framställer Kristina som fullkomligt likgiltig för all religion, och det var enligt honom inte förrän hon efter abdikationen ämnade resa till Brüssel som hon över huvud taget kom på tanken att övergå till katolicismen. Man gjorde då klart för henne, att man där inte kunde mottaga henne med tillbörlig glans och ståt, såvida hon inte först antog den katolska läran. Av denna anledning ”afsvor [hon] sina fäders tro”.⁹⁵

Vid genomgången av de textställen i dramat, där Kristinas religiositet berörs, har vi upprepade gånger funnit att Strindberg har hämtat stoff från Fryxell. Men har han även vid sin framställning av drottningens religiositet i stort följt Fryxell? Frågan är svår att entydigt besvara. Strindberg har otvetydigt från Fryxell hämtat uppgifterna om Kristinas ”gudlösa” uppförande, kontakter med katoliker och intresse för katolicismen, hennes uppfattning om trettioåriga kriget och diskussionerna om villkoren för hennes underhålls utbekommande. Även uppgiften om att Kristina redan under Sverigetiden skulle ha börjat umgås med planer på att konvertera finns hos Fryxell; detta skulle ha inträffat 1652.⁹⁶ Fryxell berättar följande mycket utförligt om Kristinas kontakter med katolicismen före abdikationen och om hur hennes planer mognade att konvertera sedan hon lämnat Sverige, då hon insåg de fördelar som detta skulle innebära för henne. Man kan säga, att fram till slutscenen, då drottningen deklarerar sin djupa katolska övertygelse, har Strindberg i stort följt Fryxell. Orsaken till att han vid dramats slut så radikalt brutit med sin huvudkälla är sannolikt den att han ansåg att Kristinas konversion blivit missförstådd, med orätt fördömd; hans avsikt var att ge drottningen någon sorts ”upprättelse”, därför att han utifrån sin egen religiösa ståndpunkt kunde förstå och sympatisera med henne. Fryxell hade fel i sitt stränga fördömande av Kristinas avfall: därför övergav Strindberg honom.

Strindbergs vägran att dela Fryxells och Starbäcks indignation hänger

säkerligen samman med de synkretistiska idéer, som ofta kommer till uttryck i hans diktning vid denna tid. I uppsatsen "Religion och teologi" i *Religiös renässans* (1910) har Strindberg förtagit upp Kristinas konversion i sådant sammanhang. Han berättar där om den för honom personligen tydliga djupt tilltalande synkretism, som predikades av Johannes Matthiae, Kristinas lärare, och säger att en följd av denna undervisning blev "att biskopens lärjunge, drottning Kristina, övergick till katolicismen, 'då alla bekännelser voro lika bra, men katolicismen för henne, bosatt i katolskt land, mer fördelaktig' (skriver hon själv). Den fromme biskopen trodde i det längsta att hans skriftebarn hade för avsikt 'att med påven samråda om åstadkommande av en de kristna kyrkornas förening', och det är möjligt att Kristina först menat något sådant, ty hon var aldrig ateist eller kristendomsfientlig" (53:234).

Även om detta skrevs närmare ett decennium efter dramat så kan det inte förnekas, att Strindbergs ord här skulle ge en plausibel förklaring till Kristinas handlande i dramat. Enligt ovanstående skulle Kristina alltså äga en religiös övertygelse, men till följd av Johannes Matthiae påverkan har hon kommit att betrakta "alla religioner som lika goda"; man bör observera att detta uttryck här inte har någon negativ innebörd. Så abdikerar hon (utan några religiösa motiv) och övergår till katolicismen, därför att hon i det läget har den största nyttan av denna religion. Konversionen påverkar inte på något sätt hennes egen religiösa övertygelse, eftersom begreppen kyrka, samfund o dyl inte har någon betydelse i detta sammanhang.

Av intresse här är även ett utkast med rubriken "Synkretism". Tillkomsttiden är oviss, men innehållet stämmer delvis överens med den citerade uppsatsen "Religion och teologi" och även med "Kyrkornas försörjning" i *Religiös renässans*. I utkastet skriver Strindberg bl a: "Johannes Matthiae Lärdomar. Kristinas Indifferentism: och Katolicism."⁹⁷ Ordet "indifferentism" bör väl tolkas så att Strindberg ansåg att Kristina inte gjorde någon skillnad mellan de olika religionerna.

Den synkretism som kan spåras i *Kristina* är, som antytts, inget isolerat fenomen i Strindbergs diktning från dessa år. Som Martin Lamm har påpekat, inleddes i och med Strindbergs uppflyttning till Stockholm sommaren 1899 en ny period i hans liv, vilken skilde sig från den föregående tiden i det avseendet att han frångick den stränga religion som han predikat i *Till Damaskus* och i stället hävdade att alla religioner var lika mycket värda och lika berättigade. Även Strindbergs förkärlek för katolicismen hade nu minskat.⁹⁸

Redan 1894 hade emellertid Strindberg enligt egen uppgift omfattat en liknande konfessionslös religiositet. I *Klostret* (1898) säger han nämligen: "Han kallade sig numera 'Providentialist' för att något namn ha, med

andra ord: han trodde på Gud utan att nogare kunna angiva vad därmed menades.”⁹⁹

Göran Stockenström hävdar att slutet av *Inferno* är präglad av en synkretistisk åskådning¹⁰⁰, men det är först sedan Infernokrisen klingat över som uttrycken för Strindbergs synkretistiska tankar blir mer frekventa i hans diktning. Även i breven talar han om denna nya tro, som han också ser symtom på i sin samtid, så t ex i ett brev till Littmansson från 1899, där han kallar den för ”Den stora kompromissen”.¹⁰¹

I *Gustav Adolf* (1900) varierar idén om alla religioners likaberättigande genom hela dramat; klarast uttrycks den vid det tillfälle då judar, katoliker, protestanter och muslimer samtidigt firar gudstjänst på scenen, varvid deras böner visar sig ha samma lydelse och vara riktade till samme Gud. I utkasten till *Gustav Adolf* har Strindberg uttryckt sina synkretistiska tankar på detta sätt: ”Katolik eller Protestant äro falska motsättningar. Katolik och protestant är synthesen. Icke antingen-eller, utan hvilket som helst, både-och, Katoliker och Protestanter = Kristna.”¹⁰² *Gustav Adolf* är ett drama om den religiösa toleransen och trosfrihetens hjälte är kungen själv. Denna syn på hjältekonungen var inte på något sätt originell; som Lamm har påpekat, hade Gustav Adolf alltsedan 1700-talet vid alla jubiléer firats som trosfrihetens hjälte.¹⁰³ Men det var också ett synsätt som nära stämde överens med Strindbergs religiösa åskådning vid denna tid, och det var därför naturligt för honom att låta denna tanke få en sådan framträdande plats. Fö framhäver Strindberg i utkasten kanske ännu mer än i dramat sin tes: religionernas läror är i huvudsak desamma och människorna lika goda eller onda oavsett religion.¹⁰⁴

I utkasten till ett planerat drama om Karl IX, som Strindberg sysslade med 1899 omedelbart innan han inledde arbetet med *Gustav Adolf*¹⁰⁵, finner vi att han redan i detta drama haft planer på att behandla motsättningar mellan protestanter och katoliker. En anteckning är här av speciellt intresse. Den rör Sigismund och hans katolicism: ”Sigismund hade rätt; begärde endast religionsfrihet, för hvilken Carl IX ansåg sig kämpa. Sigismund hade som barn fått stryk för sin tro.”¹⁰⁶

Parallellen mellan Sigismund, som håller fast vid sin tro, och Kristina, som hävdar sin rätt att själv välja religion, är påfallande; båda är offer för protestantisk intolerans, personifierad i Karl IX resp Oxenstjerna, och båda har uppenbart Strindbergs sympati. Likheterna har tydligen också slagit Strindberg: uppgiften om att Sigismund som barn piskades för sin katolska tro förekommer även i utkasten till *Kristina*.¹⁰⁷

Även i ett planerat drama om Karl XI har Strindberg tydligen haft planer på att införa sina synkretistiska idéer. I utkasten till detta drama, som fö i stort sett består endast av ett par personförteckningar, har Strindberg skrivit: ”Synkretismen, eller Johannes Matthiae sträfvan att försona alla

religionsbekännare och få en enda Kristen kyrka till stånd.”¹⁰⁸ Tillkomsttiden för noteringen är osäker, möjligen 1899, det år då Strindbergs engagemang i synkretismen förefaller att ha varit allra starkast, att döma av brev och litterära verk.

Av Strindbergs senare språkrör i de historiska dramerna för hans synkretistiska åskådning kan nämnas *Faust i Näktergalen i Wittenberg* (1903), som av Lamm sägs representera ”Strindbergs egen något odeciderade ställning mellan de stridande kyrkorna”.¹⁰⁹ I utkasten till ett planerat Faustdrama, vilket var avsett att hänga intimt samman med Lutherdramat, finns inga spår av Strindbergs konfessionslösa religiositet.¹¹⁰

Samma år som *Näktergalen i Wittenberg* tillkom den självbiografiska romanen *Ensam*, där Strindberg berättar att han läser katolska och lutherska andaktsböcker omväxlande med sådana av mer obestämt ursprung, dessutom Bibeln och buddhistiska arbeten (38:156ff).

Den konfessionslösa religiositeten var alltså i högsta grad levande och aktuell för Strindberg under åren kring sekelskiftet; i en rad både fullbordade och ofullbordade historiska dramer dyker dessa idéer upp. Jag vill till slut endast peka på ytterligare ett uttryck för denna åskådning, av mer personlig natur. I ett brev till fästmön Harriet Bosse den 16 april 1901 talar Strindberg, i samma andetag som han betygar henne sin stormande kärlek, om sin ”unga nyfödda konfessionslösa tro [- -] som har mera kraft att nedkalla Herrens, Danande Gudens Välsignelse över vårt förbund än komministerns”.¹¹¹

”Den tvetydiga drottningen”

Det centrala motivet i *Kristina* är drottningens förvandling genom den ”rena” kärlekens inverkan: från att i dramats början ha framställts som en egoist med på goda grunder tämligen skamfilat rykte blir hon en luttrad älskande kvinna, renad från det förflutna.

Men under planeringsstadiet tänkte sig Strindberg uppenbarligen ett helt annat drama om Kristina än det som blev det slutliga resultatet. Tydligt var hans ursprungliga avsikt nästan uteslutande att avslöja ”den rysliga drottningen” i all hennes moraliska uselhet. Det var av allt att döma inte alls meningen, att hon skulle bli i stånd att möta Totts kärlek på dennas upphöjda plan, ännu mindre att hon skulle förvandlas genom den.

Visserligen har Strindberg i det färdiga dramat inte dragit sig för att framställa Kristinas moral i en ofördelaktig dager. Men det framgår klart av utkasten att han från början planerade att ännu mer obarmhärtigt avslöja denna sida av drottningens personlighet. (Se även ovan kap Utkast och framväxt.)

Några exempel: I en scen bjuder Kristina ut sig åt De la Gardie, tydligen

i avsikt att göra Tott svartsjuk. Men försöket misslyckas, för dels vill De la Gardie inte ha henne, dels är Tott redan "löst ur förtrollningen". Och den förödmjukade Kristina blir rasande. Ett annat exempel på drottningens erotiska aptit: "När Kristina vill förföra Tott förstår han ej; ty han är oskyldig i sinnet". Strindberg tänkte sig tydligen att låta Kristina själv på scenen avslöja sin erotiska fördomsfrihet, men hon skulle även vara offer i ett flertal "stukningsscener". En gång tänker Kristina för att stuka Carl Gustav konfrontera honom med hans älskarinna "Lilla Allerts", men han svarar med att släppa in drottningens egen älskare Pimentelli. Denne sägs fö Kristina ha till älskare samtidigt med Tott. Men den allra brutalaste "stukningsscenen" skulle samtidigt vara slutscenen, då Carl Gustaf "säger Kristina *allt*, att hon *köpt* mansgunst — osv.". Denna sista upptuktelse-scen skulle bevittnas av Tott, gömd bakom en skärm, och få till resultat att denne övergav Kristina.

Den sistnämnda scenen kvarstår i det färdiga dramat, men radikalt förändrad. Den används inte till att bota Tott från hans kärlek, kungens straffpredikan gäller inte drottningens sexualmoral utan hennes misskötsel av riket och den "dödar" inte Kristina som i utkastens; tvärtom slutar dramat i triumf för henne.

Två frågor inställer sig. För det första: Varför har Strindberg i utkastens koncentrerat sig på att framställa Kristina som en så moraliskt tivelaktig individ? Och för det andra: Varför har han låtit just de scener i utkastens, där drottningens moral avslöjas på ett närmast brutalt sätt, dels mildras, dels helt utgå? Visserligen finns i dramat åtskilliga antydningar om Kristinas erotiska vidlyftighet, men avståndet är mycket stort till utkastens våldsamma hätskhet.

Svaren på frågorna måste naturligtvis sökas i flera riktningar. En del av svaret på den första frågan utgör säkerligen det förhållandet, att Strindberg i sina historiska källor på åtskilliga håll kunde finna antydningar om brister i drottningens moral och mer eller mindre förtäckta anklagelser för ett sedeslöst leverne; i en källa, nämligen Fryxell, måste dessa anklagelser sägas vara starkt framhävda och dessutom uttryckta i relativ klartext. En närmare utredning om hur Strindberg på denna punkt förhöll sig till de historiska källorna följer längre fram.

Strindbergs koncentration på Kristinas bristfälliga sexualmoral kan även vara ett uttryck för den "kompensationspsykologi", som då och då framskymtar i hans diktning, och som även behandlats i föregående avsnitt om Kristinas konversion och abdikation. I varje fall förefaller han att ha varit inne på denna tanke under dramats konceptionsskede, att döma av några nedkastade rader på en liten lapp bland utkastens, delvis redan citerade: "Drottning Christina differentierar sig partout — och blir katolik därför att fadren dog för Protestantismen. Blir luder; renommerar. Det stora fa-

dersnamnet trycker henne'' (SgNM 2:4,7). Den erotiska vidlyftigheten skulle alltså, liksom konversionen, vara ett uppror mot fadersauktoriteten. En direkt parallell återfinns i ''Vid likvakan i Tistedalen'' (1890): ''fyllhunden och flickjägaren'' Carl X fick en son, Carl XI, som var nykterist och kvinnohatare, medan den senare, som även var en snålvarg, fick en son, Carl XII, som var en hänsynslös slösare (12:380f). Fädernas karaktärsdrag slår hos avkomman över i dess motsats.

En orsak till att Strindberg mildrade uttrycken för Kristinas omoral i dramat torde vara en anpassning dels till konventionen i det historiska dramat och dels till publiken. Vad som kunde passera i exempelvis en roman gick inte an att visa upp på scenen; att låta ''den store Gustav Adolfs dotter'' uppträda i scener sådana som skisserats i utkastet hade varit att utmana publiken, och kritiken, alltför mycket.

En annan orsak kan ha varit hänsyn till hustrun, för vilken rollen skrevs. Även förändringen i Strindbergs känslor för henne under den tid då han skrev på *Kristina* kan ha spelat in. I början, under koncipieringstiden och de första akterna, förefaller hans känslor ha dominerats av förtvivlan och vrede över att hustrun lämnat honom. Senare, i slutskedet av arbetet med dramat, mildras tonen i breven, som då snarare fylls av längtan och vemod, och han börjar hysa förhoppningar om att hon ska återvända. Att han vill ge hustrun en ''vacker'' roll och inte en som utmanar publik och kritik förefaller i det sammanhanget naturligt. (Om detta se vidare avsnittet om Harriet Bosse och *Kristina* i kap VIII: ''Harriet Bosse, den själiska kärleken och *Kristina*''.)

Men även om Strindberg är mer skonsam mot Kristina i dramat än i utkastet, så framställs ändå hennes moral som ganska betänkelig. Här anknyter han till Fryxell, som i sin beskrivning av drottningen mot slutet av hennes regeringstid utförligt uppehåller sig vid hennes ur moralisk synpunkt stötande uppträdande. Fryxell skriver bl a:

''Med oförställdt nöje hörde hon oanständiga verser upprepas och tillät sig sjelf tvetydigheter och opassande skämt. [- -] Vid afsägelsetiden berättade man efter henne en hop infall, så grofva, att de ej för anständiga öron kunna upprepas. Också i andra hänseenden började Kristina att djerft sára qvinliga blygsamheten. Man såg henne fatta karlarnas händer under förtroligt skämt och högljudda skratt. Gunstlingarna öfverhopades med ynnestbevis och skulle till och med bo på sjelfva slottet; så grefve Magnus, så Bourdelot så och mest Pimentelli. Det hände ej sällan, att hon i enrum med någon af dessa sednare tillbragte hela qvällen och stundom en betydlig del af natten.''¹¹²

Men när Fryxell kommit så långt gör han en viktig inskränkning. Visserligen, säger han, har ''En stor myckenhet både böcker och sägner [beskyllt] Kristina för de gröfsta utsväfningar, och det på nästan alla möjliga sätt.'' Men, skriver Fryxell, ''Ingen enda pålitlig samtida författare, till och med

bland hennes bittraste fiender, har framkastat en sådan beskyllning". "Några verkliga utsväfningar" ägnade hon sig inte åt, och karlarna höll hon "på vederbörligt afstånd"; förtroligheten var endast skenbar. Enligt Fryxells sagesmän var det i stället så, "att hennes sjelfsväld var af det slaget, som visserligen stöter ögat, men som ock genast visar alla sina fel".¹¹³

Först utmålar Fryxell drottningen som en moraliskt ytterst tvivelaktig individ, därpå hejdar han sig och avfärdar en stor del av det han just pådyvlat henne som blott ont förtal. Varför Fryxell handlade på detta sätt har Strindberg en teori om i "Historieskrivningens omöjlighet" i *En blå bok*: Fryxell var rädd för att hans beskrivning av Kristina skulle vara ett hinder för hans inval i Svenska akademien! "Och", skriver Strindberg, "man märker halsbandet i sista delen, där en fullkomlig stortvätt företages med den tvetydiga drottningen, och där alla notiser författaren förut släppt ut nu infångas och brännas såsom skvaller och lögn" (47:545). Det är tydligt att Strindberg här anser att den första, mot Kristina kritiska delen av Fryxells framställning är den sanna, och Fryxells påståenden om hennes oanständiga tal, sårande av kvinnliga blygsamheten och samvaro halva nätterna med någon gunstling har satt uppenbara spår i Kristina.

De övriga källorna är betydligt försiktigare än Fryxell då det gäller att angripa Kristinas moral, när de ens vågar sig in på området. Starbäck talar om yttranden av drottningen, "vittnande om föga aktning för det heliga, det passande eller ens det anständiga"¹¹⁴, och säger att Kristina ibland under gudstjänsten läste osedliga böcker.¹¹⁵ Afzelius anser att Kristina "i vänskap och kärlek var [- -] flyktig och opålitlig"¹¹⁶, och Ekelund talar om hennes "läftsinnighet".¹¹⁷

Enligt Fryxell var Kristina i sitt uppträdande tämligen frispråkig: "hon tilläg sig sjelf tvetydigheter och opassande skämt". Sådant förekommer även i dramat, dock ej uttalat av drottningen själf utan av De la Gardie, men med Kristina som uppskattande åhörarinna och sekundant. Vid dessa bådas samtal i Riddarholmskyrkan i den första akten faller greve Magnus flera repliker, som med lite god vilja skulle kunna karaktäriseras som "tvetydigheter" eller i varje fall "opassande skämt". De la Gardie frågar bl a, om de inte ska släcka ljusen också, sedan Kristina befallt att draperierna ska dras för, så att de kunde vara ostörda av de övriga i kyrkan. Kristina är påtagligt förtjust över greve Magnus försök till ekivoka vitsar. Ett inflytande från Fryxell är sannolikt i denna scen, även om Strindberg — av "teatertaktiska" skäl? — varit synnerligen försiktig. De enligt Fryxell "grofva" infallen är här tämligen salongsmässiga och dessutom är Kristina endast road åhörare till dem.

Kristinas eventuella "omoral" bör rimligen tydligast framgå av arten av hennes förhållanden till männen omkring henne. Vi ska därför se lite när-

mare på Kristinas relationer till tre av männen i hennes omgivning, vilka i olika källor ryktas stå i erotiskt förhållande till henne, nämligen Magnus Gabriel De la Gardie, Antonio Pimentelli och Johan Holm.

De la Gardie sägs i dramat ha haft ett kärleksförhållande med Kristina. Han försäkrar att han älskade henne, men tydligen var drottningens känslor svalare; i varje fall påstår Kristina att nu, då hon älskar Tott, älskar hon för första gången. Förhållandet bröts tydligen av Kristina; De la Gardie kallar sig själv för "en avskedad älskare" (39:238). Om arten av deras avslutade historia ges inga ytterligare uppgifter. I källorna omtalas, utan några detaljer, att något slags kärlek existerat mellan dem.¹¹⁸ Strindberg har tagit fasta på dessa rykten och fritt broderat på temat; man kan dock inte påstå att han härvid sökt att moraliskt nedsvärta drottningen. Tvärtom låter han De la Gardie ta på sig ansvaret för deras kärleks misslyckande (39:223). I dramats nu finns inte ett spår av erotik i relationerna mellan dem; i förhållandet till Kristina är De la Gardie rådgivare, biktfar, sanningssägare, inom parentes sagt en roll helt utan stöd i de historiska källorna.

Kristinas förhållande i dramat till Pimentelli är däremot av otvetydigt erotisk karaktär, fram till dess att hon blir på det klara med att hon älskar Klas Tott. Allt tyder härpå, från deras ögonkast av "hemligt förstånd" i Riddarholmskyrkan fram till dess att Carl Gustav läxar upp henne för de skador hon åsamkat landet för att vara sin "älskare Pimentelli behaglig" (39:256). För sin framställning av deras förbindelse har Strindberg ett visst stöd av de historiska källorna. Rykten om att Pimentelli skulle ha varit Kristinas älskare återges av såväl Starbäck som Fryxell, och i synnerhet den senare synes i hög grad böjd för att tro på dessa rykten.¹¹⁹ Pimentelli är i själva verket den ende av gunstlingarna, som i källorna mera direkt antyds ha varit Kristinas älskare — precis som i dramat. En viss "skärpning" kan här sägas ha skett på vägen från källor till drama: förbindelsen med Pimentelli är i källorna dock endast ett rykte, om än aldrig så välgrundat, medan den i dramat framställs som ett faktum. Orsaken till att Strindberg utsåg just Pimentelli till Kristinas älskare torde, fränsett stödet i källorna, vara det faktum att just denne passade bäst som kontrast till Tott och därigenom även som en konkretisering av Kristinas förvandling genom den "rena" kärleken.

Johan Holm-Lejoncronas förhållande till drottningen i dramat har däremot en helt oerotisk karaktär. Visserligen kan skräddare Holm, i fast förvisning om sitt ekonomiska övertag, tillåta sig ett tämligen påträngande galanteri gentemot henne, men någon längre än så gående intimitet mellan drottningen och hennes skräddare antyds inte. Detta är heller inte fallet i någon av de vanligaste källorna, Starbäck och Fryxell. I *Biografiskt lexicon öfver namnkunnige svenske män*, däremot, uppges att förhållandet

mellan Kristina och Holm "föranledt förtal"; där återges även ett distichon av Stjernhjelm om dem båda, i vilket somliga "ansågo Drottningens heder kränkt".¹²⁰ Dessa rykten har Strindberg alltså inte använt sig av i dramat. Däremot återkommer han senare vid flera tillfällen till dem och säger bl a i *Brev till Intima teatern* med en viss stolthet, att han i *Kristina* i motsats till Stjernhjelm inte räknat Holm bland älskarna (50:250). I fallet Johan Holm har Strindberg alltså avstått från ett utmärkt tillfälle att demonstrera Kristinas erotiska fördomsfrihet.

Man kan knappast säga att Strindberg i erotiskt avseende framställer Kristina i en mer ofördelaktig dager än vad som sker i källorna, snarare tvärtom. I själva verket framträder drottningens "omoral" starkast i de omdömen som fälls om henne av de medagerande, inte i hennes egna ord och handlingar. Redan i en av dramats första repliker kommer en första antydning. Allerts omtalar att skraddaren Holm kanske ska bli kammarherre, vilket Bonden kommenterar med: "Tänk vad majestätet kan vara gement — mot somliga!" (39:148). Bonden känner tydligen till Kristinas rykte och drar sina egna slutsatser om orsaken till Holms snabba karriär. Kanske ligger det förtal, som omtalades i *Biografiskt lexicon*, bakom bondens replik. Dessa rykten om Kristina dyker strax därefter upp igen, då Allerts säger att "bondhistorier [- - -] ha vi fullt om dronningen . . ." (39:154). Som vi sett, intresserade sig även Fryxell mycket för "skvaller och vanrykten" som frodades kring Kristina.

Dessa rykten bekräftas i den andra akten av en person, som kan uttala sig med större auktoritet om drottningens moral än de föregående: De la Gardie. Han säger att han befinner sig "så djupt någon kan komma ner under Kristina", och förklarar även antydningssvis för Oxenstjerna vad ordet "gunstling" egentligen innebär: det är tydligt att det är lika med "älskare" (39:177).¹²¹

Den slutliga domen över Kristinas omoraliska liv fälls av Klas Tott i den fjärde akten. Denne läser i det plötsligt uppdykande "folkets" ansikten "en fruktansvärd dom" över Kristina, han inser hennes verkliga natur och hans kärlek försvinner. Då Kristina kallar sig hans "hjärtas dam" svarar Tott med att kalla henne "sköka" (39:248).

Det är en grym ironi som Kristina här utsätts för. Kärleken till Tott har förvandlat henne, fått henne att avstå från kronan och bryta med sitt gamla liv för att börja ett nytt med den älskade. Men det förflutna kan inte utplånas, och det blir Tott som slutgiltigt öppnar hennes ögon för vem hon har varit.

Kristina omtalas alltså i dramat som en kvinna med tvivelaktig moral, men i sitt uppträdande är hon inte i någon större utsträckning framställd som en sådan. Fryxell å sin sida skildrar drottningens uppträdande som "oanständigt" och antyder tämligen öppet hennes erotiska frigjordhet.

Hans bild av drottningen är tämligen likartad dramats, och det är högst sannolikt att Strindberg här är påverkad av Fryxell. Föreligger någon skillnad är det snarast så att Strindbergs Kristina är mer diskret framställd. Och den avgörande skillnaden är naturligtvis att Strindberg låter sin drottning vinna förmågan att erfara en "ren", äkta kärlek till en annan människa, någonting som är helt otänkbart för Fryxell, för vilken Kristina var en människa som inte kunde älska någon annan än sig själv och vars dominerande känsla inför drottningen är upprördhet över hennes tvivelaktiga moral.

Martin Lamm har framställt Strindbergs syn på Kristinas amorösa liv och hans sätt att använda sina historiska källor på följande sätt: "I sina grumliga källor fann Strindberg mycket vacklande uppgifter om vem som egentligen varit Kristinas gunstling. Han accepterade alla de föreslagna kandidaterna, och genom att summera dem kom han till den övertygelsen, att Kristina samtidigt skänkt sin gunst åt en hel rad olika älskare." Orsaken till att Strindberg trodde på allt som sattes på Kristinas "skuldkonto" var enligt Lamm att "han på förhand avskydde henne". Men inte nog med det. Lamm hävdar dessutom, att Strindberg var "bergfast övertygad om att gentemot samtliga våra historiker — inklusive Fryxell — representera den verkliga sanningen om den 'rysliga Kristina', vilken man förteगत och vanställt".¹²² Eftersom Lamms framställning har kommit att prägla bilden av Strindbergs Kristina, kan det vara av intresse att närmare granska den.

Lamm säger att Strindberg på förhand avskydde Kristina. Som tidigare framgått (i kap Strindberg om drottning Kristina före 1901) är detta ett alltför kategoriskt påstående. De fåtaliga tillfällen, då Strindberg tidigare framfört några åsikter om drottningen, ligger dels långt tillbaka i tiden, mellan 14 och 17 år, dels är "avsky" ett alldeles för starkt ord i sammanhanget. Visst är omdömena negativa, men också tämligen oengagerade. Något livligare intresse för Kristina visar Strindberg inte förrän i dramat 1901.

I själva verket bygger Lamm i sin framställning inte på Strindbergs tidigare uttalanden om Kristina. Han hänvisar själv till en uppsats i *En blå bok II*, "Historieskrivningens omöjlighet", och det är otvivelaktigt i detta arbete, tryckt 1908, som Lamm har hämtat det mesta stödet för sina åsikter. I den nämnda uppsatsen räknar Strindberg upp en rad påstådda älskare till Kristina och säger sig även tro på det bekanta ryktet, att drottningen skulle ha två barn med De la Gardie. Här finner vi även detta omdöme om Kristina: "Men att Carl XII var galen, och Kristina en — — —, det är nog säkert" (47:543ff). De tre tankstrecken torde betyda samma sak som Kristina kallas för i en annan uppsats i *En blå bok*, "Lagliga orättvisor": "Elisabeth av England, Kristina i Sverige och Katarina i Ryssland äro vanliga

pyssjor” (46:136). Även i förordet till *Kristina*, skrivet 1903, säger sig Strindberg tro att drottningen haft åtskilliga älskare (50:250), och samma åsikt framträder klart även i novellen ”Ölandskungen och den lilla drottningen”, tryckt 1906 (43:243ff).

Lamm bygger alltså främst på *En blå bok*, men det är uppenbart att han i sin framställning avser att ge en karaktäristik av Kristina i dramat och av Strindbergs arbetsmetoder i samband med detta. Hans bild av Strindbergs Kristina är dock knappast helt rättvisande. Visst låter Strindberg antyda vissa brister i drottningens moral, i synnerhet i dramats början, men avståndet är långt till den mansslukerska som Lamm ser i henne. De sena belägg som Lamm stöder sig på ger ingen rättvisande bild av drottningen i Strindbergs drama.

3. Männen kring drottningen

Magnus Gabriel De la Gardie

Hos både Fryxell och Starbäck framställs De la Gardie som en mycket obehaglig person under Kristinas regeringstid och som en älskare mer av prakt och pengar än makt och inflytande. Enligt Starbäck var han ”den rikt bildade ädlingen, som genom sitt fina hofskick, sitt smakfulla anordnande af hoffesterna och sin ridderliga belevvenhet förstod att på det angenämaste sätt underhålla både drottningen och hennes omgivning”.¹²³ Detta var också enligt Fryxell De la Gardies enda förtjänst, och hans sammanfattande värdering är förintande: ”under hela denna tiderymd af åtnjutna nådebevisningar kan man ej heller hos honom upptäcka någon enda större förtjenst om fäderneslandet.”¹²⁴ Båda huvudkällorna framhåller också De la Gardies avundsjuka och smak för intriger¹²⁵, och man får av dem intrycket att han var en ganska sniken, inskränkt och uppblåst individ, men samtidigt en elegant och konversant kavaljer och hovman.

Av övriga källor ger Afzelius liksom Abraham Cronholm i *Biografiskt lexicon öfver namnkunnige svenske män* en mer positiv bild av De la Gardie¹²⁶, medan han av Geijer och Odhner beskrivs i ganska allmänna ordalag som ”en lysande ung ädling”.¹²⁷ ”Linnströms” karaktäristik ligger nära Fryxells och Starbäcks: ytlig, sniken och inskränkt men en skicklig ledare av hovnjena.¹²⁸

Att De la Gardie inte vistades vid Kristinas hov vid den tid då dramat är tänkt att utspelas var Strindberg naturligtvis medveten om; på en personförteckning har han antecknat: ”Föll i onåd definitivt 1653”. I utkastet spelar De la Gardie en mer perifer roll än i dramat, inte heller finns

mycket kvar av de funktioner Strindberg utsett för honom under konceptionsstadiet. Han var enligt utkastens tänkt att fungera dels som "braständare" i kärlekshistorien mellan Tott och Kristina, dels som "hämnare" eftersom hans känslor för drottningen "kallnat".

Av männen kring Kristina är De la Gardie den som förändras och utvecklas mest under dramats gång: från en lättskrämd pratmakare till en ekonomskådare och sanningssägare, en utveckling som överraskar även Kristina: hon "känner inte igen honom" (39:205f). Han uppträder verkligen inte som någon "hämnare"; tvärtom växer hans sympati för drottningen mer och mer. Visserligen finns det episoder, då De la Gardie klandrar drottningen i ganska hårda ordalag; en gång säger han t o m till henne att hon "tigger stryk" (39:203). Men De la Gardies oförblommerade språk måste ses i samband med en annan tanke, som Kristina själv formulerat i en av sina maximer. Hon skriver: "Man bör vara rädd för folk, som intet hafwa någon ting at förlora, och dock äga ett dierft hiärta i bröstet".¹²⁹

De La Gardie fungerar som en ren konkretisering av den tanke som uttrycks i Kristinas maxim. Han har förlorat drottningens kärlek och gunst; han säger själv att han "miste [— — —] tron på allt", då hon gick ifrån honom (39:166). Han har inte längre någonting att förlora, och han vågar tala öppet till Kristina utan att vara rädd för att misshaga henne. De La Gardie älskar dessutom inte Kristina längre (39:203), och han kan därför se hennes fel och brister klarare. De sanningar om henne själv som De la Gardie presenterar för henne är alltså inte uttryck för hämndbegär hos en försmädd älskare som i utkastens. Genom att han i stället framställs som "en människa som förlorat allt" blir de avslöjanden han gör om Kristina trovärdigare och hans funktion som sanningssägare förstärks. Strindberg använder alltså här sannolikt en av Kristinas egna maximer för att ge en psykologiskt trovärdig förklaring till De la Gardies avslöjanden om henne själv!

I detta sammanhang är ett brev från Strindberg till August Falck inför premiären på *Kristina* på Intima teatern 1908 av intresse. Här ger Strindberg anvisningar om hur de olika rollerna bör framställas. Om De la Gardie säger han: "De la Gardie är visserligen Den försmäddade afskedade; men är en god tok, som icke hämnas. Men aldrig ömklig, ty han eger humor, och kan le åt sig. Alltid Grand Seigneur, Riksråd! Minns det!"¹³⁰

Det är en avsevärd skillnad i synen på De la Gardie i detta brev och i källorna. Och trots att brevet är skrivet sju år efter dramat och att Strindbergs karaktäristik här är anpassad efter den tilltänkte skådespelaren, så förhåller det sig otvivelaktigt så att Strindbergs ord här ger en god bild av De la Gardie i dramat, även om dennes ljusa sidor kanske överbetonas. De negativa sidorna i källornas karaktäristiker, alltså hans avundsjuka, högfärd etc, vilka där klart dominerar, är i dramat försvunna. Hans betydselöshet

som statsman framgår klart både i källor och drama, även om Strindberg inte trycker särskilt hårt på detta. Källorna framhåller också De la Gardies elegans, belevnhet och konversationskonst. Dessa drag är också framhävda i dramat, i synnerhet det sistnämnda. I början av dramat används denna konversationsförmåga för att underhålla och smickra drottningen; här ligger Strindberg nära Fryxell och Starbäck, som talar om De la Gardies skicklighet i att underhålla drottningen och hennes hov. Här antyds även hans i källorna framhävda ytlighet. Men under spelets gång fördjupas De la Gardies karaktär, och hans formuleringsförmåga används främst till att hjälpa och stödja drottningen och att genom ibland obehagliga sanningar få henne att förstå sig själv och sin egen situation. De la Gardies förmåga till medkänsla med en människa, som uppenbarligen förnedrat honom djupt, och hans psykologiska klarsyn gör att Strindbergs De la Gardie alltmer avlägsnar sig från Fryxells och Starbäcks.

Karaktären De la Gardie i dramat har alltså inte särskilt mycket gemensamt med den bild som Fryxell och Starbäck ger av honom. Men en helt fri skapelse är dramats De la Gardie ändå inte, utan Strindberg har hämtat en hel del i sina källor för att ge honom en historisk förankring.

Ett kärleksförhållande sägs alltså ha existerat mellan De la Gardie och Kristina. Både Starbäck och Fryxell omtalar de rykten som florerade om ett sådant förhållande, men ingen av dem sätter tilltro till dem. "Sägner af smutsig beskaffenhet hade äfven sin krets", säger Fryxell. "Alla dessa rykten äro likväl ogrundade."¹³¹ Varför framställer Strindberg deras kärlekshistoria som ett faktum? Sannolikt hänger det samman med idén om mannen som förlorat allt och vågar tala fritt ur hjärtat. Strindberg behövde en person som kunde säga Kristina "sanningar", främst i syfte att få henne att förstå sig själv. Denna person skulle vara artikulerad, känna drottningen utan och innan och befinna sig i en sådan situation att han inte behövde frukta något av henne. Allt detta passar in på De la Gardie, och vem skulle känna henne bättre än en fd älskare?

För vissa repliker om och av De la Gardie kan Strindberg ha hämtat material i källorna. Allerts' tal om greve Magnus som "tillämnad konung i Sverige" (39:154) har säkert som bakgrund källornas uppgifter om de rykten som spreds om att Kristinas tillgivenhet var så stor att hon ämnade förmäla sig med honom. För att ta död på dessa rykten lät Kristina förlova honom med Maria Euphrosyne, Carl Gustavs syster.¹³² De la Gardie säger i dramat till Kristina, att hans hustru var honom kär först, "som en gåva av dig" (39:239). Hans replik är ett eko av ett av Fryxell återgivet yttrande av Kristina till Maria Euphrosyne vid deras förlovning: "jag gifver dig här den, som jag icke sjelf får taga".¹³³

Vid presentationen i Riddarholmskyrkan ges också en antydning om orsaken till att Kristina bröt förbindelsen med De la Gardie. Tavernaren säger:

”Ebba Brahes son . . .”, Bonden kompletterar med: ”Och Gustav Adolfs, va?”, men Allerts klipper av med: ”Prat, bondhistorier . . . sådana ha vi fullt om dronningen . . .” (39:154). Skälet skulle alltså ha varit att De la Gardie var halvbror till Kristina. Dessa rykten återges av bl a Fryxell, som skriver att den osanningen utspriddes, ”att Kristina velat gifta sig med De la Gardie, men att rikskanslern afböjt det genom den i tysthet gifna underättelsen, att grefve Magnus skulle vara Gustaf Adolfs son och således Kristinas halfbroder”.¹³⁴ Syskonskapet mellan De la Gardie och Kristina dyker f ö upp i ”Historieskrivningens omöjlighet” i *En blå bok II*: Fryxell sägs där ha kommit in i Akademien tack vare att han förnekade detta ryktes sanningsenlighet, medan Afzelius inte varit lika förtänksam och därför hamnade utanför (47:545).

Den tredje uppgiften som introduktörerna i Riddarholmskyrkan lämnar om De la Gardie (vid sidan av att han var tillämnad konung och eventuell halvbror till Kristina) är att han befinner sig ”i djup onåd” (39:154). Och strax därefter påstår De la Gardie själv att Kristinas onåd orsakades av att han vägrade att nöja sig med att vara i ”Hennes följe, hennes svep . . .” (39:155). Ursprunget till De la Gardies replik finns sannolikt i en passage hos Starbäck: ”Han var så ytterligt mån om uteslutande besittning af drottningens gunst, att han genast började stämpla mot hvar och en, som tycktes i någon mätbarare grad vinna hennes förtroende [— — —]; men i längden ville dock ej Christina finna sig i ett sådant förhållande. Hon började ledsna vid en så anspråksfull gunstling.”¹³⁵ Detta är ett ovanligt tydligt exempel på hur Strindberg ur en ofta torr och omständlig redogörelse i en historisk källa drar ut det väsentliga och formulerar en kort och effektiv replik.

Vid första aktens början befinner sig De la Gardie i onåd, men han saknar trots detta inte vänner. Det är den fjärde uppgiften om honom som vi får av introduktörerna. Allerts säger: ”Se på den stackars De la Gardie . . .” Tavernaren: ”Ingen vill tala ve’n . . .” Bonden: ”De ville nog, men de töras inte . . .” (39:155). En liknande attityd från drottningens omgivning gentemot den i onåd fallne möter vi i en berättelse som återges i flera källor. Under drottningens frånvaro vågade en del av hennes hovfolk sig på att resa ut och besöka greve Magnus. Vid underrättelsen härom blev drottningen rasande och represallier uteblev inte.¹³⁶

En av De la Gardies vänner i Riddarholmskyrkan, nämligen hans mor, Ebba Brahe, gör faktiskt ett försök att ”supplicera” till förmån för sin son, men avvisas bryskt av Kristina (39:158). Om en supplikation av Ebba Brahe (ehuru på annan plats och vid annan tidpunkt) berättas det även i ett par källor.¹³⁷ Gemnsamt för drama och källor är Ebba Brahes förödmjukelse liksom det uteblivna resultatet av hennes vädjan för sin son. Drottningens attityd är dock olika: i källornas berättelse värdig och rentav

vänlig gentemot den äldre kvinnan, i dramat hård och närmast föraktfull, eftersom ett annorlunda beteende skulle ha brutit mot hela den personlighet som Strindberg bygger upp åt Kristina i den första akten.

De la Gardies onåd är vid dramats början dock inte djupare än att han får vistas i huvudstaden. Men sedan han under samtalet i den första akten "hotat" drottningen i vredesmod över att hon "lekt" med honom, får han befallningen: "Avres från staden, begrav dig i landsorten du vet, och om du visar dig igen, så finns det fästningar i Finland!" (39:169). Även denna replik går tillbaka på ett yttrande av drottningen i källorna. Hon var trött på De la Gardies intrigerande mot de övriga gunstlingarna och "befalte grefven att resa till landet eller hvart han ville, men på hofvet finge han ej visa sig förr än han tillfredsställt hederns fordringar".¹³⁸ Både befallningen att avresa till landet och förbudet att visa sig vid hovet återfinns i dramat.

Men Kristinas befallning går aldrig i verkställighet, och de båda försonas då drottningen, uppskrämd av det messeniska smädebrevet, söker skydd hos De la Gardie. Och denna försoning blir bestående dramat igenom, trots smärre skärmytslingar, och vid avskedet i sista akten råder ett djupt samförstånd dem emellan. Denna utveckling av deras förhållande har inget som helst stöd i Strindbergs källor. Enligt dessa försonades de aldrig efter onåden 1653, trots att båda levde mer än 30 år ytterligare; Fryxell uppger att Kristinas bitterhet mot De la Gardie fortsatte t o m efter dennes död.¹³⁹ Detta livslånga hat har alltså Strindberg reducerat till en episod i prologen till dramat.

Beträffande Strindbergs förhållande till de historiska källorna i fallet Magnus Gabriel De la Gardie kan slutligen några allmänna reflexioner göras. Strindberg använder sig av källorna huvudsakligen för att ge honom en historisk förankring. Uppgifterna är hämtade från främst Starbäck och Fryxell, rör framför allt De la Gardies förhållande till drottningen och har koncentrerats till den första akten, i synnerhet till introduktörernas presentation av honom.

Men på de avgörande punkterna avviker Strindberg helt från källorna. Ett rykte att de båda älskat varandra, vilket avvisas av källorna, behandlar Strindberg som ett faktum: detta utgör den nödvändiga bakgrunden till relationerna mellan Kristina och De la Gardie i dramat. Den livslånga onåden blir endast en episod, som avslutas redan i den första akten; onåden hör egentligen även den, liksom praktiskt taget alla "historiska" detaljer om De la Gardie i dramat, endast till förhistorien. Ingen av hans funktioner, vare sig den som rådgivare åt Kristina och Tott i deras kärleksaffär eller åt drottningen beträffande hennes planer efter abdikationen, finns antydd i de historiska källorna. Några av de egenskaper som De la Gardie visar prov på i dramat, främst hans konversationstalang, vilken gjorde ho-

nom lämpad som resonör, men också hans i första akten antydda roll som "leksak" åt drottningen, har Strindberg dock fått uppslaget till i källorna. Men det bör observeras att konversationsförmågan, Strindbergs viktigaste "lån", endast i början av den första akten används i det syfte som källorna anför som väsentligast, nämligen till att roa.

Carl Gustav

I motsats till vad fallet är med övriga personerna får vi i dramat upplysningar om tronföljaren Carl Gustavs utseende. Han är "fet och svettig; mjuk och borgerlig", och Kristina påpekar att han har isterhaka och är orakad (39:207). Prinsens fetma omtalas i källorna, där han också beskrivs som kortväxt.¹⁴⁰ Kristina påstår också att han luktar brännvin; enligt Starbäck var "dryckeslag" ett medel för tronföljaren att fördriva väntetiden inför trontillträdet, och Fryxell säger att hans alkoholkonsumtion var sådan att man fruktade för hans hälsa.¹⁴¹ Orsaken till att Strindberg inte omtalar Carl Gustav som kortväxt torde vara att detta skulle ha passat illa vid det andra tillfället då han uppträder: han har då övertagit regeringen, kallas "värdig och hög" och gör ett alltigenom majestätiskt intryck.

Martin Lamm har karaktäriserat Carl Gustav som "en fryntlig goddagspilt",¹⁴² vilket uttryck täcker en stor del av hans första uppträdande (39:207ff). Han gör då i samtalet med Kristina en synnerligen ömklig figur. Hon tvingar honom till en rad förödmjukande handlingar, och han måste t o m stå ut med att hon skrapar honom under hakan och kallar honom "gris". Carl Gustav är tydligen redo till vad som helst, av rädsla att annars gå miste om den krona som Kristina lovat honom — ändå är det tydligt att han varken som karaktär eller intelligens är underlägsen drottningen.

Redan på ett tidigt stadium har Strindberg tänkt sig att Carl Gustav ska inta en sådan attityd inför Kristina. I ett utkast heter det: "Karl Gustafs slafskap = För kronan lider han alla förödmjukelser. Herkules hos Omfale." Bilden "Herkules hos Omfale", heroen som slav till en listig kvinna, använder Strindberg ofta, t ex i *Fadren* och *Holländarn*, men även i brev. Vi finner uttrycket i ett brev till Harriet Bosse ca 4 september 1901, dvs just i de dagar då han inledde arbetet med *Kristina*. Han karaktäriserar där sitt eget förhållande till hustrun på detta sätt.¹⁴³

Carl Gustavs slavattityd till Kristina kan återfinnas i källorna. Fryxell framhåller prinsens blindade undergivenhet för drottningen och nämner att han ofta fick utstå förödmjukelser från hennes sida.¹⁴⁴ Som ett exempel på en sådan förödmjukelse, som Strindberg tagit upp från källorna och arbetat in i dramat, kan nämnas "Ekolsundshistorien". I dramat framställs denna så (39:210), att Kristina av prinsen begär 70 000 kronor för att av De la Gardie köpa Ekolsund (åt Tott, visar det sig senare). Carl Gustav sä-

ger då: "Jag har betalt det en gång . . . skall jag betala det om igen?", varpå Kristina replikerar: "Ja! Är inte en krona värd det?", vilket Carl Gustav måste hålla med om. Detta replikskifte har Strindberg hämtat stoffet till hos Starbäck, som skriver:

År 1652 hade hon sökt förskaffa den då ännu i gunst varande Magnus De la Gardie Ekolsunds egendom samt anmodat Clas Tott att taga några andra gårdar i utbyte mot denna egendom, hvilket också skett; men när han i sin tur blifvit hennes gunstling, ville hon skaffa honom detta familjegods tillbaka, och då hon icke hade penningar att återköpa detsamma, bad hon Carl Gustaf köpa godset af grefve Magnus och sedermera skänka det åt Tott. Prinsen visade icke särdeles håg härtill, då köpesumman uppgick till 30 000 eller, enligt en annan uppgift, till 70 000 rdr; men då Christina förestälde honom, att han, som af henne fått en krona, väl för hennes skull kunde gifva Tott en egendom, upfylde prinsen hennes önskan.¹⁴⁵

Som synes har Strindberg här ovanligt direkt överflyttat Starbäcks ganska torra berättelse till levande repliker, liksom Carl Gustavs attityd till Kristinas förslag. Men Strindberg har ytterligare accentuerat Carl Gustavs förödmjukelse genom att låta honom köpa Ekolsund för andra gången!

Carl Gustav är alltså ytterligt undfallande och rädd för att misshaga Kristina. Dock framför han sitt frieri (39:211) med en viss självmedvetenhet och värdighet. Strindberg kallar hans uppträdande här "manligt, enkelt". I flera källor berättas utförligt om ett frieri, som Carl Gustav 1648 framförde till Kristina¹⁴⁶, och det kan vara av intresse att jämföra detta med dramats frieri, eftersom Strindberg att döma av en mängd understrykningar nog har studerat denna episod hos Starbäck.

I dramat är Carl Gustavs frieri enkelt och rakt på sak; enligt Starbäck uppträdde han envist och påträngande med svassande kärleksförklaringar och ihåliga försäkringar om att det bara är drottningens hand han eftersträvar, kronan struntar han fullkomligt i. Drottningens svar är i dramat ett blankt nej; i Starbäcks berättelse är hon undvikande och vill inte helt "betaga honom hoppet om hennes hand".¹⁴⁷ På en punkt är det av speciellt intresse att jämföra Starbäck och dramat. Kristina och Carl Gustav hade som mycket unga lovat varandra evig trohet, men så småningom hade Kristinas känslor svalnat. Dessa ungdomslöften dyker upp vid frieriet både hos Starbäck och i dramat. Hos Starbäck heter det: "Tillika erinrade han henne om de löften, hon gifvit honom i ungdomen, hvilka drottningen dock ej ville erkänna, utan förklarade hvad hon då lofvat endast hafva skett af ungdomsoförstånd."¹⁴⁸ I dramat säger Carl Gustav: "jag infinnet mig icke för att kräva in några ungdomslöften — det är rök, bara!" (39:211). Medan Carl Gustav hos Starbäck närmast idkar utpressning låter Strindberg honom alltså med en elegant gest avfärda dessa gamla löften som "rök"; Strindbergs beteckning på frieriet som "manligt, enkelt" pas-

sar onekligen bra in här. Starbäck klandrar skarpt Carl Gustav för hans bristande uppriktighet och "fanfaronader" och sympatiserar otvivelaktigt med Kristina, medan Strindberg låter Carl Gustav uppträda avväpnande enkelt och rättframt för att låta honom få sympatierna — på drottningens bekostnad.

Redan i "Vid likvakan i Tistedalen", skriven 1890—91, kallar Strindberg Carl Gustav för "flickjägare" (12:380), vilket omdöme stöds av hans vanliga historiska källor.¹⁴⁹ I dramat är denna hans verksamhet förknippad med namnet Allerts. "Köpmän Allerts" fungerar som presentatör av de medverkande i Riddarholmskyrkan, därefter försvinner han från scenen. Däremot omtalas han senare i dramat vid tre tillfällen: dels sägs hans dotter vara mor till det barn, vars far heter Carl Gustav, dels antyds han vara inblandad i oppositionen mot Kristina, som även påstår att hans namn nämns i Messeniusprocessen, "i sammanhang med tronföljarens" (39:187f, 195, 214).

Clas Allerts nämns i källorna endast som far till Carl Gustavs älskarinna. Denna kärlekshistoria har tydligen dragit till sig Strindbergs uppmärksamhet, att döma av hans understrykningar i Starbäck, som berättar: "det var temligen allmänt bekant, förmodligen inte heller för drottningen okänt, att han på intet sätt var någon trogen älskare. Hans kärlekshandel med en borgareflicka i Stockholm, en dotter till köpmannen Clas Allerts, hade väckt inte så litet uppeende."¹⁵⁰

Carl Gustavs kärlekshistoria med dottern Allerts har Strindberg alltså hämtat ur källorna, medan däremot faderns inblandning i stämplingar mot Kristina är en fri uppfinning. Men även Carl Gustavs namn har nämnts i Messeniusprocessen, påstår Kristina, och tronföljaren har redan tidigare bedyrat hur oskyldig han är i "denna välsignade process" (39:207). Vi kan här jämföra med en passage hos Starbäck, där det sägs att Carl Gustav inför Kristina påstod sig utan skäl ha blivit inblandad i komplotten, "samt bad henne tillika ej tillåta någon inblanda hans namn i smädeskrifter och annat bakdanteri".¹⁵¹

Strindberg har alltså här kopplat samman två i källorna helt skilda saker: dels Carl Gustavs kärlekshistoria med dottern Allerts, dels misstankarna att han haft någonting med den messeniska smädeskriften att göra. Som en gemensam faktor förs den okände fader Allerts in, vilken alltså blir dels Carl Gustavs "svärfar", dels hans sammansvurne i en komplott mot Kristina.

Strindberg har under konceptionsstadiet tydligen planerat att införa även dottern Allerts bland de agerande i dramat, dels tillsammans med fadern i Riddarholmskyrkan, dels som ett redskap för Kristina att stuka Carl Gustav. Detta uppslag har helt övergivits, kanske för att hennes närvaro skulle ställt tronföljaren i en något tvivelaktig dager; det var ju drottning-

ens, inte Carl Gustavs, moral som skulle avslöjas.

Fader Allerts avses i utkasten att spela en mer aktiv roll än som enbart presentatör, "folkets röst". I flera utkast nämns han bland de agerande, bl a skulle han i kyrkan tala med drottningen. Det förefaller som om Strindberg ursprungligen tänkt sig att låta Allerts spela ungefär samma roll som "Missnöjd" i *Carl XII*: dels "expositör", dels representant för de små i samhället, vilka blivit offer för drottningens vanstyre och vill se henne störtad. Den förstnämnda funktionen har bibehållits, medan endast små rester återstår av den senare.

I sitt första framträdande framstår alltså Carl Gustav, trots en viss värdighet i frieriscenen, som en ganska ömklig figur — ovårdad till sitt yttre och ängsligt undfallande gentemot drottningen. Men ändå omtalas denne "goddagspilt" i synnerligen uppskattande ordalag av "folket" i den första akten. Allerts säger: "Tacka vet jag Carl Gustav, tronföljarn . . . det är en karl det!" Och Tavernaren håller med: "Hela dan ja!", liksom Bonden: "Må vi få'n då!", varpå den välinformerade Allerts replikerar: "Vänta bara! Här kokar och fräser . . ." (39:153).

Carl Gustavs popularitet hos folket omtalas på flera ställen hos Fryxell och ställs där liksom hos Starbäck i motsats till missnöjet med Kristina: "Allmänt kastade man blickarna på prins Karl Gustaf med önskan, att denne herre snart måtte komma till styrelsen för att skaffa hjälp mot det öfverhandtagande eländet."¹⁵²

Då vi i dramat andra gången möter Carl Gustav är han helt förvandlad, och vi får se den sida hos honom som gjort honom efterlängtd av folket (39:253ff). Kristina har av sagt sig kronan, och Carl Gustav vågar nu säga henne sanningen om henne själv och hennes skötsel av riket, hennes okunighet och hänsynslöshet. Carl Gustavs uppträdande här kontrasterar starkt mot hans tidigare attityd till Kristina. I denna scen har Strindberg inte alls följt sina källor, eller rättare sagt, den enda källa som nämner någonting om Carl Gustavs uppförande mot Kristina vid tiden för abdikationen, nämligen Fryxell. Denne uppger att Carl Gustav även efter hennes abdikation fortfor "att visa Kristina samma undseende och vördnad som förut", och att han t o m friade till henne ännu en gång, trots att hans holsteinska frieri redan ägt rum.¹⁵³

Man kan alltså inte säga att Carl Gustavs helt förvandlade attityd till Kristina har stöd i källorna. Däremot är det tydligt att den nye kungens hela personlighet genomgick en mycket snabb förvandling efter hans makt-tillträde. Kontrasten mellan hans liv på Öland under tronföljartiden, helt avskuren från statens angelägenheter, endast ägnande sig åt att slå ihjäl tiden¹⁵⁴, och hans oerhörda energi och allvar i regeringen omedelbart efter makt-tillträdet, är enorm.

Men det är snarare en annan kontrast i Carl Gustavs personlighet som

kan ha föresvävat Strindberg vid teckningen av honom. Starbäck talar om en "sällsam motsats mellan hans klumpiga yttre och hans ovanligt lifliga, verksamma sinne".¹⁵⁵ Denna motsats kan direkt tillämpas på dramat. Vid Carl Gustavs första framträdande framhäver Strindberg med enfaset frånstötande och löjeväckande yttre dragen hos honom: han är fet, svettig, tuppaktig osv. Att Strindberg utrustat honom med en viss värdighet vid frieriet är helt enkelt nödvändigt för att inte hela gestalten ska bli fullkomligt otrolig och slå över i grotesk.

Vid det andra tillfället, däremot, nämns inte ett enda yttre drag hos honom; han kallas endast "värdig och hög", och han uppträder med stor auktoritet. Parallellen med den ovan citerade passagen hos Starbäck är slående: vid det första tillfället koncentrerar sig Strindberg på Carl Gustavs klumpiga, löjeväckande yttre, och vid det andra på "hans ovanligt lifliga, verksamma sinne".

Källornas bild av Carl Gustav korresponderar alltså i flera avseenden med Strindbergs: både hans ömklighet och hans storhet framhävs på båda ställena. Men på en viktig punkt, hans förhållande till Kristina, lämnar Strindberg källorna. Som vi minns gjorde han på samma sätt i fråga om De la Gardie. Vid frieriet låter Strindberg honom agera värdigt och rättframt i stället för svassande och efterhängset, efter trontillträdet uppträder han befallande och auktoritativt, medan han enligt källorna alltid uppförde sig underdånigt och var angelägen om att vara henne till lags. Den troligaste förklaringen är att Strindberg behövde någon som höll i yxan i "stukningsscenen", och den nye kungen var den som kunde avslöja Kristina mest effektivt och med den största auktoriteten. Att stukningen inte blev fullt så avslöjande och brutal som ursprungligen var avsikten hängde ihop med Strindbergs under tillkomsttiden förändrade syn på drottningen.

Att Strindberg senare blev rädd för att han framställt Carl Gustav som en löjlig figur framgår av flera brev till August Falck, skrivna inför premiären på *Kristina* på Intima teatern i mars 1908. Han framhåller där att man inte får glömma, att Carl Gustav var "Generalissimus" och skulle komma att tåga över Bält: "För öfrigt behöfver han icke vara löjlig fastän hans qvinna tycker det, eller säger det, utan att tycka det, bara för att stuka honom."¹⁵⁶ I ett annat brev kallas Carl X "en djäfla Karl som man inte får skoja med". Särskilt oroar sig Strindberg över att han varit oförsiktig nog att låta Carl Gustavs svaghet för alkoholhaltiga drycker framskymta i dramat: "Han var ju en stor berusningsman, men, om det också tas i betraktande vid frieriet, så får det icke synas."¹⁵⁷

Strindbergs lovprisningar av Carl Gustav i breven till Falck hänger samman med en ofta återkommande tanke i dessa brev, nämligen hans rädsla för att Intima teaterns orutinerade skådespelare ska göra *Kristina* till ett spex; därför manar han dem ideligen att "hålla högt" och eftersträva vär-

dighet hos deras rollgestalter. Detta gäller även Carl Gustav; han är rädd för att dennes gestaltare ska överdriva prinsens ömklighet i den tredje akten och göra fars av rollen. I den några år efter *Kristina* skrivna novellen "Ölandskungen och den lilla drottningen" saknas de löjeväckande dragen hos Carl Gustav; hans svagheter förtigs ingalunda, men han framstår främst som en handlingskraftig och imponerande gestalt (43:325ff).

Bourdelot

Bland Kristinas många utländska gunstlingar var hennes franske läkare Pierre Bourdelot och den spanske ambassadören Antonio Pimentelli de mest framgångsrika, och det är också dessa båda som Strindberg, förmodligen på grund av att de var de mest färgstarka och särpräglade, för sitt drama har valt ut ur den brokiga samling lycksökare och lärda, som drogs till Kristinas hov som flugor till en sockerbit.

Bourdelot och Pimentelli framställs i källorna som vapenbröder, gemensamt arbetande för att erhålla och vidmakthålla drottningens ynnest, av personliga och politiska orsaker.¹⁵⁸ Så framstår de också i *Kristina*. De inträder tillsammans i Riddarholmskyrkan, presenteras i samma replik av Allerts och bildar i fortsättningen av denna akt en grupp för sig (39:152ff). Så småningom uppkom enligt källorna rivalitet mellan dem båda om drottningens gunst, och Bourdelot fick se sig övertrumfad av den senare anlande Pimentelli. Även detta ges antydningar om i *Kristina*, t ex när Bourdelot förgäves försöker lyssna till drottningen och Pimentelli, då dessa samtalar "under glödande blickar" (39:157).

Strindberg har valt att låta båda rollerna vara helt stumma, sannolikt i den historiska sannolikhetens intresse; inte i någon källa finns uppgifter om att de skulle ha talat svenska. Men trots att de inte har några repliker har både Bourdelot och Pimentelli viktiga funktioner i dramat.

Allerts kallar Bourdelot "drottningens markatta, som grinar åt allting . . . och lärt majestätet grina med!" (39:152). Denna karaktäristik är helt i överensstämmelse med de flesta källor, där Bourdelot framställs som en libertin som drev gäck med allt — religion, moral, vitterhet — och som i det avseendet hade en stark och olycklig inverkan på Kristina.¹⁵⁹ I samtliga källor omtalas också det hat som Bourdelot ådrog sig från befolkningen i Stockholm; även detta har Strindberg tagit fram vid presentationen (39:152).

Uppslaget till karaktäristiken av Bourdelot som "drottningens markatta, som grinar åt allting" kan Strindberg något överraskande ha fått i Zacharias Topelius' *Planeternas skyddslingar*. Där säger Bourdelot till drottningen att han hellre vill vara hennes "trogne bulldogg än en markatta, som Vossius", Carl Gustav yttrar apropos de utländska äventyraryr-

nas framgång vid Kristinas hov: "Kläd ut en räf eller en markatta, häng dit en utländsk skylt, nog går öreslanten för guldmynt", och det talas om Bourdelots "kända grin".¹⁶⁰ Allerts replik förefaller vara en syntes av detta.

Kristina hyser i dramats början en alldeles oerhörd beundran för Bourdelot. Hon anser honom vara "större, friare" än t o m Oxenstjerna, och då De la Gardie undrar om Bourdelot verkligen är så stor säger drottningen: "Hans ande . . . ja, jag vill inte tala om honom, för det förstår du inte . . . Men vill du vara min vän, så är du Bourdelot's!" (39:172). Här bygger Strindberg på Fryxell, som berättar om de talrika angrepp som riktades mot Bourdelot, speciellt från De la Gardie, och citerar drottningens försvar för sin gunstling. Bl a påstår Kristina, "det Bourdelot vore den största, icke blott läkare, utan ock vetenskapsman", och att "ingen mer än hon förstode rätt bedöma och värdera den utmärkta främlingen. Oviljan mot honom vore blott afvund öfver hans omätligt öfverlägsna egenskaper".¹⁶¹ I både källa och drama är det ett samtal mella De la Gardie och Kristina om Bourdelot, och drottningens argument för sin läkare är de samma. Men medan bakgrunden enligt Fryxell var en kamp på närmast liv och död mellan De la Gardie och Bourdelot, är den förre i dramat snarast skeptisk och lätt ironisk inför Kristinas entusiasm. Strindberg bygger här Kristinas replik på citat av drottningen i Fryxell, ett tillvägagångssätt som getts exempel på tidigare.

Men Kristinas beundran för Bourdelot försvinner och övergår i avsky. Denna omsvängning i hennes känslor visar sig i en episod i den tredje akten:

BOURDELOT in, med en lustig min och glada gester.

KRISTINA till De la Gardie.

Kör ut honom! Det är en apa, och ingen människa!

DE LA GARDIE går mot Bourdelot och tar honom i axlarna.

Ut herre!

BOURDELOT grinar bara.

KRISTINA.

Ge honom av käppen, Magnus! (39:222).

I denna episod synes Strindberg bygga på Starbäck. Där berättas i en av Strindberg förstruken passage om hur De la Gardie klagar över att Kristina fortfarande beskyddar Bourdelot, fastän denne lämnat landet, vilket hon nekar till och påstår, att "hon alltid ansett [honom] som en skurk", och hon tillägger: "Gör med honom hvad ni behagar! Låt gerna gifva honom hundraade käpprapp, jag vet han förtjenar dem och ännu flera. Det är en människa, hvilken jag ej det ringaste aktar eller vill höra talas om." Och Starbäck kommenterar: "Och ändock hade denne man några få månader förut stått högst bland alla i hennes ynnest!"¹⁶²

Även här rör det sig i både källa och drama om ett samtal mellan De la Gardie och Kristina. Uppmaningen att greve Magnus ska "ge honom av kappen" är gemensam, och De la Gardies sarkastiska slutkommentar, sedan han kastat ut Bourdelot: "Det var numro ett! . . . Det var den största! Den store anden!" är ett eko av Starbäcks spydiga reflexion över drottningens ombytlighet. Kristinas omdöme om Bourdelot: "Det är en apa och ingen människa" har samma andemening som Starbäcks "Det är en meniska, hvilken jag ej det ringaste aktar" och är samtidigt ett erkännande av att Allerts karaktäristik i expositionsscenen av fransmannen som en "markatta" är riktig.

Strindberg har alltså i fråga om Bourdelot arbetat i nära anslutning till sina historiska källor. De drag hos honom, som dessa lägger största vikten vid, blir även utgångspunkten för Strindbergs karaktäristik av honom. Och för de båda samtal mellan De la Gardie och Kristina, där drottningens känslor för Bourdelot framställs, synes han bygga på meningsutbyten mellan dem båda, citerade och refererade i resp Fryxell och Starbäck.

Men den intressantaste jämförelsepunkten är avskedandet av Bourdelot och orsakerna härtill. Strindberg följer här källorna, som visats ovan, men han ger Kristinas handlande en helt annan innebörd. Medan Starbäck tillskriver drottningens beryktade ombytlighet den hastigt påkomna kölden gentemot Bourdelot, så beror hennes avsky i dramat på att kärleken till Tott har förvandlat henne och fått henne att genomskåda hans ondska och uselhet. Man bör observera, att Kristinas utbrott mot Bourdelot kommer omedelbart efter det samtal med Tott, då hon för första gången inser att hon älskar honom.

Pimentelli

Martin Weibull har visat, hur historieskrivarna har tolkat Pimentellis förhållande till Kristina på tre sätt. En första grupp anser, att han var drottningens älskare, en andra att han var mannen bakom hennes övergång till katolicismen och en tredje att han genomdrev en utrikespolitisk kursförändring i Sverige: från Frankrike vänder man sig till Spanien.¹⁶³

Strindberg har byggt upp sin teckning av Pimentelli efter dessa tre linjer, och Weibulls uppsats är den enda bland de tänkbara källorna där samtliga dessa tre teorier om arten av Pimentellis förhållande till Kristina finns omtalade. Trots detta är det knappast sannolikt att Strindberg här har använt sig av Weibull, så mycket mer som inga yttre kriterier finns på att han ens känt till Weibulls arbete. Snarare torde det förhålla sig så att han botaniserat i sina vanliga källor, summerat sina fynd och kommit till samma resultat som Weibull.

I dramat är utan tvivel den första av teorierna mest framträdande. Som

tidigare sagts (kap "Den tvetydiga drottningen") framgår det tydligt både av Kristinas eget uppträdande och de medagerandes repliker att Pimentelli är hennes älskare (39:157, 177, 214, 256). Stöd har Strindberg av Fryxell och Starbäck, som båda förefaller anse ryktena om deras förhållande sannolika.¹⁶⁴

Det enda spåret i *Kristina* av den andra teorin, att Pimentelli skulle ligga bakom drottningens konversion, är att Strindberg två gånger kallar honom "jesuit" (39:152, 177). Han har säkert gjort det i fullt medvetande om att stöd för ett sådant påstående saknas i de historiska källorna; 1890 nämner han följande själv, att Pimentelli var gift (27:85).¹⁶⁵ Att Strindberg kände till påståendena om Pimentelli som mannen bakom Kristinas konversion framgår av samma uppsats, "Spansk-portugisiska minnen i Sverige" (27:85). Uppgifterna kan han ha hämtat från texten "Linnström" eller Geijer. Speciellt den senares formuleringar är av intresse, eftersom Pimentellis namn där nämns i sammanhang med jesuiter: "Jesuiter inkommo, äfven under denna förklädnad [komedianter o likn], och arbetade på Drottningens omvändelse. Den bestämdes genom en ny gunstling, Don Antonio Pimentelli, hvilken år 1652 kom såsom Spansk Ambassadör till Sverige."¹⁶⁶ Idén att göra Pimentelli till jesuit kan härstamma härifrån.

Varken hos Fryxell eller Starbäck finns den tanken framförd att Pimentelli skulle ha medverka till drottningens konversion, medan enligt Martin Weibull det gemensamma katolska intresset var det enda men starka band som förenade Kristina och Pimentelli.¹⁶⁷

För teorin att Pimentelli skulle ha påverkat drottningen till en utrikespolitisk kursförändring finns ett otvetydigt uttryck i Strindbergs drama. Under sin "stukning" av Kristina säger Carl Gustav bl a: "du har utvisat Portugals ambassadör från Stockholm, för att vara Spanien behaglig, spanska ambassadören behaglig, din älskare Pimentelli behaglig!" (39:256). Det är en gammal tanke Strindberg här tar upp; i två uppsatser från 1890—91 hävdar han samma åsikt.¹⁶⁸

Här har Strindberg stöd i sina vanliga källor. Såväl Fryxell som Starbäck hävdar att avsikten med Pimentellis ambassad till Sverige var att rubba drottningens förtroende för Frankrike.¹⁶⁹ Huruvida detta lyckades förblir i dessa källor oklart, utom i ett fall och det gäller utvisningen av Portugals ambassadör, om vilken Starbäck skriver: "Tydligen var hela tilltaget föranledt endast för att ställa henne väl med konungen i Spanien, hvars italienska besittningar hon ämnade besöka. För öfrigt blev Pimentelli med skäl misstänkt att vara den egentlige upphofsmannen till den besynnerliga åtgärden."¹⁷⁰ Överensstämmelsen mellan Starbäck och Carl Gustavs ord i dramat är som synes påtaglig.

I den sista akten dyker Pimentelli upp i trädgårdspaviljongen och låter framlämnat ett brev till Tott. Kristina försöker hindra det: "Läs det inte,

det är gift!” Men Tott läser, bleknar, ser på Pimentelli och faller. Och Kristina säger till Pimentelli: ”Se ditt verk, giftblandare” (39:250). Någon motsvarighet till denna scen har — knappast överraskande — inte kunnat återfinnas i källorna. Men det bör rimligtvis vara fråga om något slags kärleksbrev, skrivet av Kristina till Pimentelli, eftersom hon anar innehållet. Man kommer här att tänka på ett brev som Fryxell berättar om: ”i Paris skall man hösten 1654 hafva öfverkommit ett från Kristina till Pimentelli skrifvet bref, affattadt i uttryck, så varma och tvetydiga, att man trott sig af dem öfvertygad om ett närmare och brottsligt umgänge.”¹⁷¹

Pimentellis funktion i dramat är främst att tjäna som en kontrast till Tott: den sinnliga kärleken mot den osinnliga, ”liderligheten” mot oskulden. Strindberg bygger på uppgifter i sina historiska källor, men han har lagt till några egenskaper för att få Pimentelli att framstå som en ond och motbjudande människa: hans ”liderlighet” antyds demonstrativt, han hämnas på Tott på ett tarvligt sätt — och han görs till jesuit. I själva verket har Pimentelli åtskilliga drag gemensamma med den traditionelle ”teaterskurken”. Gerda Rydell har visat, hur i 1800-talets historiska skådespel före Strindberg katolska präster och munkar, särskilt jesuiter, var en vanlig typ för ”teaterskurken”.¹⁷²

Någon medveten anknytning till ”teaterskurken” är det väl knappast fråga om; Strindberg kan mycket väl då han gjorde Pimentelli till jesuit endast ha avsett att ställa honom i ännu större kontrast till Tott: en intrigerande, hämndlysten, liderlig munk och den oskyldige Tott, ”idell lyrik och vnsinne”¹⁷³, större kontraster kan knappast uppställas. Och denne liderlige munk har Kristina som sin älskare, samtidigt som hon roar sig med Klas Totts platoniska tillbedjan. Strindberg sparar inte på effekterna.

Steinberg

Dramats Steinberg är renhjärtad, troskyldig, fjärran från all förställning och hundlikt tillgiven Kristina. Hon behandlar honom nedlåtande, otåligt, föraktfullt och visar vämjelse för honom, men han fördrar allt. Och löjlig blir han aldrig, det är Strindberg angelägen att framhålla, inte ens i de mest pinsamma situationer (se t ex 39:241). T o m sina rivaler är han redo att hjälpa (39:151f).

Det enda gemensamma för källornas och dramats Steinberg är hans fullkomliga obetydlighet. Enligt såväl Fryxell som Starbäck motsvarades hans många utmärkelser inte av några egna förtjänster; tvärtom framställer de honom som en notorisk bråkmakare, påflugan och övermodig. ”En kitslig envigskämpe” är Fryxells sammanfattande omdöme.¹⁷⁴

För att ge en historisk förankring åt denne i övrigt fritt utformade rollfi-

gur använder Strindberg vid presentationen de båda i källorna mest omtalade episoderna i Steinbergs liv.

Kristina hade vid ett inspektionsbesök på Skeppsholmen råkat falla i sjön, och Steinberg hade då hoppat efter och dragit upp henne.¹⁷⁵ Anspelningar på denna händelse blir ett återkommande motiv i relationerna mellan Steinberg och Kristina i dramat. Allerts presenterar honom så: ”han, som räddade drottningen från att drunkna på strömmen — gunstling — lysande framtid —” (39:149). Senare tackar Kristina honom för att han återgett henne livet, men tacksamheten verkar något tillkämpad (39:195). Och detta intryck bekräftas då drottningen, rasande över att ha blivit störd i en kärleksscen med Tott, beskyller Steinberg för att alltid påminna henne om att han räddat hennes liv (39:218). Tacksamhetsskuld är något som Kristina, lika väl som Strindberg, har svårt att uthärda.

En scen av denna typ förefaller planerad på ett tidigt stadium. I ett utkast skriver Strindberg: ”Konsten att förringa: Steinberg har räddat hennes lif: När hon blir ond på honom säger hon att *hon kunde simma*. Den genialiska otacksamheten, och konsten att stryka öfver räkningar. Tacksamhetsskuldens förfärliga hat” (SgNM 2:4,3). Att Strindberg hyser förståelse för Kristina, när hon i ett okontrollerbart ögonblick inte kan inta sin vanliga attityd av tacksamhet mot sin räddare, är tydligt.

Den andra episoden i Steinbergs liv, som källorna mest uppmärksammar, är hur det gick till när han blev greve. Eftersom Riddarhuset ansåg att han saknade kvalifikationer för denna höga värdighet, vägrade man där att acceptera honom, men tvangs slutligen att ge vika på order av Carl Gustav. Bakom hela historien stod Kristina, och Steinberg uppträdde vid detta tillfälle påstridigt och övermodigt.¹⁷⁶

Detta är bakgrunden till Tavernarens ord: ”Men Riddarhuset ville inte ha’n” vid presentationen i Riddarholmskyrkan (39:149). I motsats till livräddningshistorien utvecklas inte Steinbergs tvist med Riddarhuset vidare, men hans lilla svaghet för sitt ”von” är säkert en antydning om den ihärdighet med vilken han sökte driva igenom sin grevevärdighet (39:150).

Enligt Fryxell var Steinberg den ende svensk, som åtföljde Kristina när hon lämnade Sverige efter tronavsägelsen.¹⁷⁷ I dramats slut har hon övergivits av Tott, och hon ber Steinberg att inte lämna henne:

Steinberg, Övergiv mig icke, fastän jag varit otacksam! Följ mig härifrån!

ANTON STEINBERG.

Vart Ers majestät befaller! Kring hela världen!

KRISTINA.

Följ mig. Men begär ingen lön . . . som de andra . . .

ANTON STEINBERG.

Det är min lön — att få följa er! (39:252f).

I van der Veldes roman *Christina och Hennes Hof* förs ett liknande samtal mellan drottningen och Steinberg och tidpunkten är densamma, omedelbart före avresan från Sverige. Där lyder Kristinas fråga: "Ni skall väl således icke öfvergiva mig, fastän jag nedlägger kronan?" Och Steinberg svarar: "Gerna ville jag afstå all ny nådebevisning, som skall köpas för detta pris" [dvs Kristinas abdikation].¹⁷⁸ Som i dramat alltså: Kristina väddar att Steinberg inte ska överge henne, och han anser det som sin uppgift att tjäna henne.

Strindberg har beträffande Steinberg använt sin vanliga metod: genom presentatörens kommentarer har han förankrat honom historiskt och sedan oberoende av några källor gjort en fri rollskapelse. Han har behövt en helt oegennyttig, Kristina totalt undergiven människa för att spegla vissa sidor i hennes personlighet. Men varför har han valt just Steinberg att spela denna roll? Den historiske Steinberg var sannolikt relativt okänd för publiken, skildrad som en obetydlig person i källorna, men en som Kristina stod i tacksamhetsskuld till, vilket var en poäng, och uppgiften att Steinberg var den ende svensk som följde henne efter avsägelsen bidrog säkert också. I det sammanhanget passade samtalet hos Velde väl in; kanske var det just detta som fick Strindberg att placera Steinberg i rollen som "den trogne tjänaren", eftersom Veldes roman är den enda källa där en sådan relation mellan Kristina och Steinberg åtminstone antyds.

Holm-Lejoncrons

Holm kallas vid presentationen i kyrkan för "hovskräddaren och drottningens kammartjänare, kanske kammarherre" (39:147). De två förstnämnda var också hans titlar innan nådens sol började lysa över honom: då blev han hovintendent och adelsman.¹⁷⁹ Hans adlande (han antog namnet Lejoncrons) är ett återkommande motiv i dramat, ungefär som Steinbergs livräddning. Först omtalas det som ett rykte av skräddarna i hans verkstad, därpå tillkännager Kristina själv sin avsikt att adla honom och slutligen omtalas det som ett faktum (39:191, 215, 245, 253).

Som skäl för adlandet anförs Holms "trogna tjänster" (39:215). Dessa bestod enligt Fryxell och Starbäck i att han för drottningens räkning inköpte dräkter i Paris och därvid i riklig mån riktade sig själv. Hans sålunda hopsamlade kapital utnyttjades av Kristina: då hon behövde pengar för kläder och fester var det Holm som fick stå till tjänst.¹⁸⁰

Detta ekonomiska samband har tagits upp i dramat; bl a vill Kristina låna 30 000 daler av Holm till en balett för att avleda folkets tankar från Messeniusprocessen (39:192). Källan för denna episod är säkert Fryxells referat av den messeniska smädeskriften, där sambandet med såväl "folket" som med 30 000 daler finns med.¹⁸¹

Om Holms personlighet får vi inte veta mycket i källorna. Man får ett allmänt intryck av födgeni och en viss skrupelfrihet när det gällde att skaffa sig pengar, men i övrigt "hade man i sjelfva verket ingenting ondt att förebrå Lejoncrona", enligt Fryxell.¹⁸²

Holms roller som Kristinas skräddare och långivare har Strindberg alltså hämtat från källorna, liksom hans adlande. Däremot har han inte, som tidigare nämnts (kap "Den tvetydiga drottningen") använt sig av ryktena att Holm skulle ha varit drottningens älskare.

Dramats Holm är en uppkomling och hans lojalitet gäller drottningen och inte hans forna ståndsbröder (39:148). Men han känner folket och dess hat mot drottningen: han varnar henne för den hotande faran och uppmanar henne att inte glömma "de små" (39:193). Men han befinner sig mellan två "klasser"; han har lämnat "folket" men ännu inte helt anpassat sig till ett hovmannamässigt uppträdande. Holms pengar ger honom ett övertag över drottningen. När Kristina tilltalar honom i skräddarverkstan, svarar Holm henne endast "lagom hövlig" (39:191). Sitt övertag, och sin sociala osäkerhet, demonstrerar han också, då han provar Pandoradräkten på Kristina och samtidigt trakterar henne med klumpiga komplimanger ("Men när man är växt som en vidja"). Kristina känner vämjelse, men vågar inte säga emot honom (39:193). Här visar sig "underklassen" i honom, och det är att märka att det sker i hans gamla miljö, skräddarverkstan.

Att Strindberg var rädd för att denna scen skulle ges en erotisk tolkning framgår av ett brev till August Falck inför premiären på *Kristina* 1908. Han skriver där att Holm får "vara mycket diskret, icke antyda intimitet".¹⁸³

Men en av Holms mest utmärkande egenskaper är hans anpassningsförmåga. I den sista akten kommer den forne skräddaren in, "klädd som kammarherre, vilken dräkt han uppbär med både smak och värdighet" (39:245). Ett återfall i den gamla rollen förefaller dock ske vid Kristinas avresa, då Holm ber att hon skriftligt ska erkänna sina skulder till honom. Drottningen blir uppbragt över att han i ett så känsligt ögonblick kommer och kräver "skrivet" och kallar honom "dräng" (39:253). Strindberg var angelägen om att Holm inte skulle framstå som alltför krass och krämaraktig i denna scen, vilket framgår av ett brev till Falck 1908: "Holm afslöjar icke sin *Karakter* i sista scenen, blott en sida af den. Han är trofast, men han vill ha igen sina pengar."¹⁸⁴

Hos Fryxell och Starbäck är Holm en uppkomling och streber, om än inte direkt osympatisk. Till de ekonomiska relationerna mellan Holm och Kristina, som finns i källorna, har Strindberg lagt en stark lojalitet gentemot drottningen från Holms sida, dock innefattande en viss skepsis visavi drottningens ekonomiska sinne. Men det intressanta är skildringen av en

man ”på väg upp”, hans förmåga att anpassa sig men också hans ibland frambrytande sociala osäkerhet.

Oxenstjerna

Martin Lamm, som genomgående är mycket kritisk mot Strindbergs sätt att i *Kristina* framställa de välkända historiska personligheterna, anser att ”Axel Oxenstjerna, som gentemot drottningen skall representera det tunga statsallvaret, har förvandlats till en beskedlig och något trögtänkt gubbe”.¹⁸⁵ Huruvida Lamms karaktäristik är rättvisande får nedanstående undersökning utvisa.

Redan vid presentationen i Riddarholmskyrkan preciseras Oxenstjernas roll i dramat liksom hans relation till Kristina. Det är Tavernaren som säger, att ännu svårare än att vara ”sin fars dotter” är att ”stå under Axel Oxenstjerna”, varpå den välinformerade Allerts replikerar: ”Den hatar hon också och önskade hans namn vore glömt på jorden” (39:153). Kristinas försök att frigöra sig från Oxenstjernas auktoritet blir i fortsättningen av dramat den röda tråden i relationerna mellan drottningen och hennes kansler.

Strindberg inskräpper redan från början Oxenstjernas enorma auktoritet: presentatörernas repliker ger en första antydning, ingen vågar börja minneshögtiden förrän han anlänt och De la Gardie kallar honom ”Den största, den bästa”. Kristinas upproriska känslor framkommer av den tämligen snäsiga ton som hon använder till kanslern vid dennes försenade ankomst (39:163), liksom av hennes ord till De la Gardie om hur nedtryckt hon känner sig av de stora namnen.

Men ändå — efter det messeniska smädebrevets ankomst säger Kristina till De la Gardie, att om inte han hjälper henne så går hon till Oxenstjerna! Denne är trots allt den förste hon tänker på att vända sig till när hon behöver hjälp. Hon uppfattar honom som ett hinder för hennes personliga frihet, men trots allt representerar han tryggheten för henne. De upproriska känslorna är dock inte långt borta: när hon lugnat sig efter den första förskräckelsen påstår hon sig nästan förakta honom: han ”står som en stork vid råthålet” (39:172).

Oxenstjernas inställning till Kristina är i den första akten ännu tämligen odeciderad; närmast kan man karaktärisera hans attityd så, att han visar drottningen den aktning som tillkommer hennes ställning. I den andra aktens samtal med De la Gardie avslöjar Oxenstjerna sina verkliga känslor i förhållandet till Kristina. Han har granskat rikets finansiella tillstånd och funnit det ”bedrövligt”, och De la Gardie ger honom de upplysningar han begär om drottningens leverne: Pimentelli, gunstlingar, älskare och katols-

ka sympatier. Den sistnämnda upplysningen rågar måttet, Oxenstjerna blir "utom sig" och utbrister: "Då vill jag vara död! [— — —] Pietet, hänsyn, trohet mot konungahuset, allt vad jag vördat får jag slunga över bord! Jag har blundat av pietet, jag har gjort mig döv av hänsyn, och jag har slutligen blivit falsk av bara trohet. Jag har blivit feg, jag är vorden en hovkrypare, jag har vördat uselhet, och jag börjar förakta mig själv" (39:178).

Detta våldsamma utbrott av självförakt liksom det bittra utfallet mot Kristina för hennes vanstyre av landet kan ställas samman med en anteckning som Strindberg gjort i ett av utkasterna. Han skriver: "Spännramen: Axel Oxenstjernas sorg öfver Gustaf Adolfs Dotter" (SgNM 2:4,3). Efter Gustav Adolfs död lades ansvaret för Kristinas uppfostran i Oxenstjernas händer; det framgår flerstädes längre fram i dramat att han i Kristina ser en dotter, vars uppfostran han nu inser att han misslyckats med: därav de bittra självförelserna. Far-dotterrelationerna mellan dem fortlever genom hela dramat; Oxenstjernas dominerande känsla är sorg över den utveckling som Kristina genomgår, medan hennes uppförande gentemot Oxenstjerna präglas av hennes kamp mot den fadersauktoritet som han representerar.

Ett nytt upprorsförsök inträffar strax därefter: med hjälp av den messeniska smädeskriften försöker Kristina "kväsa till" kanslern, men när han tycker att hon lekt länge nog spelar han ut sitt trumfkort: "de fem miljonerna". Och Kristina "bleknar, kippar efter andan", skräckslagen inför utsikten att hennes "försakingring" ska upptäckas. Det antyds att detta upprorsförsök inte ska bli det sista, men för tillfället nöjer hon sig med att försöka blidka Oxenstjerna. Och detta gör hon genom att spela — hans barn: "Smek mig litet, jag är så bortskämd . . . och jag hade ingen far och mor jag . . ." (39:185). Och Oxenstjerna är åtminstone till hälften blidkad. Han kan inte betrakta henne som en vuxen människa; hon är fortfarande "den store Gustav Adolfs dotter" — men också hans egen.

Till bilden av Oxenstjerna i den andra akten bör också läggas den medkänsla han ger uttryck för gentemot de häktade messenierna (39:186f). Denna är desto mer förvånande som han har all anledning att vara antipatiskt inställd till dem, eftersom de riktat högst komprometterande beskyllningar mot honom i smädeskriften.

I de båda återstående akterna är förhållandet mellan drottningen och Oxenstjerna inte längre lika centralt. Men far-dotterrelationen är fortfarande klart urskiljbar, och framför allt är det tydligt att Kristina håller på att frigöra sig från Oxenstjernas auktoritet — även om denne ännu är den starkare. I samtalet mellan dem båda i den tredje akten (39:225f) blir visserligen Oxenstjerna först "stukad" då Kristina själv tar upp "de fem miljonerna" och lyckas vända anklagelsernas udd mot rikskanslern själv. Men när hon får klart för sig att hon ställt till med krig mot Bremen och fått

kejsaren emot sig, faller hon på knä och ber Oxenstjerna om hjälp, och hon går också med på hans begäran att inställa baletten till Klas Totts ära för att inte ytterligare reta folket.

I detta samtal är Oxenstjernas bitterhet mot Kristina och hans självförakt helt försvunna, och nyckelordet är i stället "förståelse". Han talar som till ett oansvarigt men älskat barn; han kallar för Kristina för "mitt barn" och "lilla barn" tre gånger. Hennes dumheter ursäktar han med hennes "artistiska" temperament.

Den sista konfrontationen inträffar i den sista aktens slutscen (39:259ff). Oxenstjerna vill ha besked om sanningshalten i ryktena om att Kristina ämnar konvertera och får beskedet att en konversion inte alls är otrolig. Oxenstjerna blir förkrossad. Sin sorg över drottningens slöseri, omoral och vanskötsel av regeringen har han kunnat bära, men detta besked krossar honom.

För Kristina innebär denna scen att hon slutgiltigt frigjort sig från Oxenstjernas auktoritet. Att Strindberg låter denna frigörelse bilda slutvinjett till dramat visar vilken betydelse han tillmäter Kristinas kamp för att "komma ur Oxenstjernas klor". Och att det blir på det religiösa planet som denna frigörelse sker är naturligtvis heller ingen tillfällighet. Men trots att Oxenstjerna här representerar den religiösa intoleransen tillåts han inte bli osympatisk eller löjlig. Hans sorg över "den store Gustav Adolfs dotter" är äkta, därför får han aldrig bli löjlig. Och det är bara i förhållandet till Kristina som Oxenstjerna får visa någon svaghet. I övrigt finns inga sprickor vare sig i hans politiska auktoritet eller rent mänskliga storhet.

Hur överensstämmer då Strindbergs framställning av Oxenstjerna och hans förhållande till drottningen med den bild som källorna ger?

I sina åsikter om Oxenstjernas person är källorna helt överens, och språkets superlativer räcker knappast till för att beskriva hans storhet. Fryxell hävdar att "Ingen enskild svensk man har genomgått en [— — —] så lysande bana", medan Starbäck kallar honom "tidens störste man" och "Linnström" "den redbaraste bland statsmän".¹⁸⁶ I *Kristina* är främst de la Gardies flera gånger återkommande yttranden om Oxenstjerna, vittnande om djup beundran, en direkt återklang av källornas lovsånger.

Till dramatets far-dotterförhållande har Strindberg sannolikt fått uppslaget från Starbäck, vars åsikter om arten av Oxenstjernas känslor för drottningen visar en anmärkningsvärd överensstämmelse med dramat: "Hon var för honom alltid den store Gustaf Adolfs dotter, och han tyckes hafva betraktat henne ungefär såsom en fader sitt bortskämda barn, hvars förvilnelser han visserligen inom sig ogillar, men hvilket han dock alltid är färdig att stödja och försvara."¹⁸⁷ Denna karaktäristik återspeglar exakt Oxenstjernas inställning i dramat.

Att Kristina skulle ha betraktat Oxenstjerna som en far sägs visserligen

inte direkt i källorna, men i sina memoarer framställer Kristina själv honom på sätt och vis som faderns arvtagare och ställföreträdare. Hon tackar där Gud för att han "låt it denna stora Mannen blifva öfrig", sedan han "behagat taga Konungen. min Fader, ifrån mig".¹⁸⁸

Även Kristinas ledsnad vid att alltid stå i skuggan av Oxenstjerna och de försök hon gjorde att frigöra sig från dennes auktoritet är livligt omvittnade i källorna, liksom orsaken till hennes antipati. Starbäck säger att drottningen "fann sig mera skymd [av Oxenstjerna] än hennes egenkärlek ville medgifva", och Fryxell är av samma åsikt: "Kristina, som skördade så mycket beröm i alla andra afseenden, kunde ej lida den tankan, att som regentinna stå i Oxenstjernas skugga, och se honom beprisad, men sig sjelf mindre aktad."¹⁸⁹ Fryxells ord ekar i Tavernarens replik om Kristinas ovilja att stå i Oxenstjernas skugga (39:153).

Strindberg bygger alltså i stor utsträckning sin bild av Oxenstjerna på de historiska källorna. Men naturligtvis har denne förvandlats på vägen från källa till drama. Av den onåbare hjälten hos Fryxell och Starbäck har Strindberg skapat en människa, som ställs inför en samvetskonflikt som inte finns antydd i källorna: insikten om att han av lojalitet och hänsyn mot en människa som han betraktar som sitt barn har satt landets välfärd på spel.

Man kan beträffande Oxenstjerna konstatera överensstämmelser mellan källor och drama på en rad punkter, både i fråga om faktauppgifter och formuleringar. Jag ska begränsa mig till två fall av speciellt intresse.

En anmärkningsvärd överensstämmelse föreligger mellan Oxenstjernas och De la Gardies samtal i den andra akten (39:174ff) och ett avsnitt i Topelius' *Planeternas skyddslingar*.¹⁹⁰ Om ett beroendeförhållande föreligger, vilket förefaller sannolikt, är det i så fall det enda tillfälle, då Strindberg har hämtat idén till en hel scen från en källa, såvitt jag kunnat finna. En utförligare jämförelse kan därför vara motiverad.

Situationen i *Kristina* är likartad Topelius: Oxenstjerna och De la Gardie samtalar om rikets tillstånd. Hos Strindberg har rikskanslern "räknat" i ett år och kommit till det resultatet, att "det är bedröfligt", medan han hos Topelius har utarbetat en stat för rikets inkomster och utgifter för att däri bringa "någon reda och någon öfversigt, ty utan en sådan gick allt öfverände": han har alltså kommit till samma resultat som i dramat. Orsaken till statens usla finanser sägs i båda fallen vara drottningens hämningslösa slöseri, och det som klandras mest är också detsamma, nämligen de oerhörda summor som Kristina spenderar för hovets räkning på bl a dyra baletter (vilka i dramat sägs kosta 30 000, hos Topelius 20 000 riksdaler). Hos Topelius är Oxenstjerna i synnerhet upprörd över "de snyltande latmaskar" som Kristina skänker förmögenheter, både svenskar och utlänningar, medan han hos Strindberg säger att "all kronans egendom har spo-

lierats åt främlingar". Hos både Strindberg och Topelius är det Oxenstjerna som är den upplysande parten i fråga om rikets tillstånd, och han är i båda fallen upprörd och förtvivlad över drottningens hänsynslöshet att försätta landet i ett så svårt läge. Hos Strindberg är rikskanslern och De la Gardie överens om att "någonting måste göras", medan Oxenstjerna hos Topelius ber De la Gardie om hjälp med att klara upp situationen. Även i fråga om De la Gardies repliker finns likheter: hos Strindberg säger han efter Oxenstjernas upplysning om att läget är "bedrövligt": "Claudite libros! Låtom oss tala om annat!" Hos Topelius intar han samma undvikande attityd: "Det torde ej tillkomma oss att nagelfara med hennes majestäts belöningar för tjenster åt riket." I båda fallen förklarar sig De la Gardie på Oxenstjernas fråga okunnig om rikets tillstånd; i båda fallen påminns han om att han är riksskattmästare och således bör känna till detta bäst av alla.

Samtalen uppvisar alltså påfallande likheter, men en skillnad är den attityd som De la Gardie intar. I dramat befinner han sig, efter de inledande försöken till undanflykter, på samma våglängd som Oxenstjerna och hyser samma åsikter om drottningen och hennes skuld till rikets tillstånd, medan han hos Topelius är framställd som en bortfjäsad gunstling som föraktar den jordbundne Oxenstjerna, alltså mer i linje med Fryxells och Starbäcks bild av honom. Den attityd som Strindberg låter De la Gardie inta är helt i överensstämmelse med hela hans konception av denne: en i början svag och ytlig pratmakare som gradvis mognar till ökat ansvarsmedvetande och psykologisk klarsyn.¹⁹¹

Det andra exemplet är av intresse framför allt för att det ge en ovanligt instruktiv bild av Strindbergs sätt att använda sina källor. Utgångspunkten är Oxenstjernas reaktioner och kommentarer till utnämningen av Carl Gustav till tronföljare vid riksdagen 1649. I både Fryxell och Starbäck återges Oxenstjernas yttranden i direkt tal, men med vissa variationer. Visserligen har Strindberg i sitt exemplar av Starbäck gjort en del förstrykningar i redogörelsen för Carl Gustavs tronföljarutnämning, men jag väljer ändå att jämföra med Fryxells version, eftersom det av inre skäl förefaller sannolika att Strindberg använt sig av denna. Enligt Fryxell ska Oxenstjerna ha yttrat:

"Denna sak [— — —] känner jag föga och ville gerna vara så långt borta, att jag derom icke visste ett enda ord. Jag har densamma aldrig tillstyrkt och vill ej heller bära namnet därför. Jag bekänner, att om grafven stode öppen, så tage mig fanen, om jag icke häldre ville deri nederlägga mig, än underteckna denna skrift. Nog är den väl sammansatt, men för sen ånger blifver dock följden deraf. [— — —] Men kanhända jag af ålderdoms svaghet ej förstår bedömma saken, och efterverlden får säga, att jag varit en tok, som ej kunnat sådant begripa. [— — —] Ingen klok och redlig man vill inleda sitt fosterland i sådan fara."¹⁹²

I *Kristina* använder Strindberg Oxenstjernas yttrande i två helt skilda sammanhang. I ingetdera fallet rör det sig om Carl Gustav eller tronföljarval, men det är Oxenstjerna som för ordet.

Det första fallet gäller Oxenstjernas reaktion till Kristinas meddelande att hon tänker avgå. Han säger: "Majestät, er vilja i detta fall är ju över rikets lag, men i denna fråga, som ni endast kan uppgöra med ert samvete, vill jag icke vara rådgivare." Kristina: "Varför?" Oxenstjerna: "Därför att jag icke kan beräkna denna handlings följder . . . (39:229). I dramat säger Oxenstjerna alltså att han inte vill vara Kristinas rådgivare, därför att han inte kan bedöma vilka följder en abdikation skulle kunna få (underförstått: för Sverige); i hans kommentar till tronföljdsakten 1649 finner man, att han vill dra sig undan delaktighet i rådsbeslutet, därför att han fruktar att ett utnämmande av Carl Gustav till tronföljare skulle vara ödesdigert för Sverige i framtiden. Samma ovilja som i dramat att bära ansvaret för ett beslut, vars följder han inte kan överblicka! Det bör här anmärkas att Oxenstjernas inställning till Kristinas abdikation inte överensstämmer med källorna, som betonar hans bestämda motstånd till tronavsägelsen.¹⁹³ Oxenstjernas vägran att vara rådgivare i dramat måste även ses i sammanhang med Strindbergs hela konception av Oxenstjernagestalten. Ett tillstyrkande skulle ha varit en grymhet mot "lilla Kerstin": ett besked om att hon misslyckats som regent, medan ett avstyrkande skulle ha inneburit en fortsatt utarmning av Sverige. Det enda som Oxenstjerna logiskt sett kunde göra var att avstå från att ge något råd, och då var hans kommentarer till tronföljdsakten 1649 lämpliga att använda.

Två andra inslag i dessa kommentarer används i samtalet mellan De la Gardie och Oxenstjerna i den andra akten, först i en replik, präglad av samma gammalmansresignation som han gav uttryck för inför tronföljdsakten, nu föranledd av upplysningen att Kristinas gunstling Pimentelli är jesuit: "Min statskonst är för gammal . . ." Och sedan samma önskan att han vore död, nu efter upplysningen att "gunstling" är lika med "älskare": "Jag önskar jag låge i graven!" (39:177).

Tre olika yttranden av Oxenstjerna, utvisande hans reaktioner inför utnämningen av Carl Gustav till tronföljare, återklingar i dramat i helt andra sammanhang. Detta är utomordentligt typiskt för Strindbergs arbetsmetod: episoder och repliker, som han finner användbara, plockas in i dramat i helt andra sammanhang än dem, i vilka de återfinns i de historiska källorna. Scenernas och replikernas uppgift i dramat är inte att förmedla historiska fakta, utan att ge illusion av historisk autenticitet och framför allt att vara psykologiskt "sanna". Som nämnts ovan var Oxenstjernas vägran att agera rådgivare vid Kristinas tronavsägelse psykologiskt riktig i just den situationen, och samma sak gäller replikerna i samtalet med De la Gardie. Dessa bör vara präglade av bestörtning och indignation, då han dels får

reda på att Kristina umgås med en jesuit, dels får bekräftelse på sina misstankar om hennes omoral. Material för bestörtningen fanns hos Fryxell i Oxenstjernas egna kommentarer till tronföljdsakten; Strindberg ansåg detta vara en passande reaktion hos en gammal man inför De la Gardies avslöjanden och arbetade om dessa kommentarer till repliker i sitt drama.

Klas Tott

Tott presenteras av Allerts på följande sätt: "Klas Tott, son till Gustav Adolfs Tott — — — snöplogen . . . lite på sned kommen . . . stackars gosse . . . Dåligt påbrå . . . Erik XIV:s dottersons son!" (39:149). I Starbäck formuleras upplysningen om Totts härstamning på ett likartat sätt: "son till [— — —] 'Gustaf Adolfs snöplog' Åke Tott och dottersons son af Erik XIV."¹⁹⁴ Allerts får alltså använda Starbäck's formuleringar, kompletterade med antydningar om Totts levnadssätt, vilka också får avslöja Allerts tämligen välvilligt överseende attityd gentemot honom.

Två drag hos Tott framhävs speciellt i källorna. Starbäck skriver, att han "var en väldig slagskämpe, färdig att draga värjan vid minsta anledning" och att han var "en ifrig spelare, som spelte både högt och olyckligt, hvilket, bland annat, visar sig däraf att han på en enda afton tappade 2400 dukater".¹⁹⁵

Men, säger Starbäck, det "fanns hos Tott, med alla hans fel, en viss riderlighet och öppenhet, som ingaf aktning och förtroende"¹⁹⁶, och enligt Fryxell ägde han "mycken qvickhet och fransysk belevfvenhet".¹⁹⁷ Afzelius och *Biografiskt lexicon* är mer negativa i sina omdömen.

Av Totts häftiga humör och hans stridslystnad, som är det som mest framhävs i källorna, finns inga spår i dramat; hans brutala avskedande av Kristina, som möjligen skulle kunna ses som en reflex av detta, har sannolikt andra orsaker. Däremot använder sig Strindberg i expositionen av hans "spelpassion", som tydligen är välkänd; när Steinberg omtalar att Tott är "förföljd av motgångar" gissar Kristina genast, att han har spelat kort "och förlorat några tusen dukater" (39:160). Starbäck's upplysning kommer här till användning.

Kristina hyste stora planer för Tott. Redogörelsen för dessa intar genomgående den mest framträdande platsen i källornas skildringar av Totts levnad. Starbäck skriver: "I början af året 1654 ämnade Christina föreslå honom till tronföljare, i händelse Carl Gustaf skulle aflida utan manliga arfvingar. Totts härstammande på modernet från Wasa-ätten skulle anföras såsom skäl att till en sådan värdighet föreslå honom." Rådet avvisade dock drottningens förslag, och då ville Kristina "i stället göra sin gunstling till hertig för att ändock gifva honom en värdighet närmast tronföljarens". Men först kände hon sig tvingad att erbjuda samma värdighet åt Oxen-

stjerna och Per Brahe. Även den planen gick om intet, då båda tackade nej. Som tröst ville drottningen då i alla fall öka Totts förmögenhet, och bl a förmådde hon Carl Gustav att köpa Ekolsund av De la Gardie och skänka denna egendom till Tott.¹⁹⁸

I dramat tar Strindberg upp Kristinas planer, men i en annan ordning. Ekolsundsgåvan är det första ledet (39:210), därefter hertig- och sist tronföljarplanen (39:219). Motiveringen för den sistnämnda är Totts "Vasablod". Men Oxenstjerna avböjer likgiltigt hertigvärdigheten och Tott är helt ointresserad av alla världsliga utmärkelser. Kristinas stora planer rinner ut i sanden, precis som i källorna.

I källorna innebär nedskrivningen av drottningens planer en antiklimax — i stället för tronföljarsvärdigheten får Tott ett gods värt 30 000 riksdaler. Detta undviker Strindberg genom att i stället placera leden i ordningen Ekolsund — hertig — tronföljare, och undgår därmed den nedtrappning av anspråken, den retarderande rörelse, vilken dramatiskt sannolikt skulle ha varit olycklig.

Dramats världsfrånvände Tott kan inte återfinnas i källorna. Bl a förefaller han ha varit livligt intresserad av Kristinas lysande framtidsplaner för honom; i synnerhet *Biografiskt lexicon* framställer hans attityd på detta sätt. Dramats Tott är alltså en fri skapelse av Strindberg. Det enda karaktärsdrag, som upptagits från källorna, hans "spelpassion", omtalas endast i förflutet tempus och har, liksom tronföljar- och Ekolsundsplanerna, som funktion att förankra honom historiskt.¹⁹⁹

Kärlekshistorien mellan Tott och Kristina är dramats huvudmotiv, och det bör därför vara av speciellt intresse att undersöka hur den framställs i de historiska källorna.

Vi finner då, att i Strindbergs båda flitigast använda källor, Starbäck och Fryxell, någon kärlekshistoria över huvud taget inte antyds! Tott kallas där endast "gunstling", den tillsammans med Dohna siste under Kristinas regeringstid. Alla de nådevedermälen, som drottningen begåvade honom med, redovisas samvetsgrant, men inga antydningar ges om orsakerna till dessa; det sägs endast, att Tott uteslutande hade Kristinas ynnest att tacka för sin framgång, inte några egna förtjänster.²⁰⁰ Att Kristinas handlingssätt inte väcker de båda historieskrivarnas förvåning kan kanske i förstone verka förbryllande, men i själva verket handlade hon på liknande sätt mot många, många andra gunstlingar, även om det måste erkännas att den nåd som kom Tott till del överträffade alla andras.

I några andra tänkbara källor, däremot, förekommer antydningar om en kärlekshistoria. Afzelius påstår att Tott i drottningens hjärta blev "den förnämsta och ensamt rådande", Lacombe kallar honom för Kristinas "gunstling och mest älskade hovman", medan "Linnström" hävdar att Totts utmärkelser berodde på att han hade "fångat in sin beskyddarinnas

tycke".²⁰¹ Samtliga dessa tre källor uttrycker sig som synes vagt, och ingen av dem meddelar ytterligare några detaljer om förhållandet mellan Tott och Kristina.

I själva verket är det bara i en enda källa, som Tott och Kristina omnämns och framställs som "älskande", nämligen *Biografiskt lexicon öfver namnkunnige svenska män*; artikeln om Tott är signerad "-N.", dvs Peter Wieselgren.²⁰² Där berättas dels att Totts något övermodiga behandling av de övriga gunstlingarna kunde ske därför att han "stod på fast botten, således med djupt fotfäste i Christinas hjärta".²⁰³ Dels spekulerar författaren över vilka drottningens uträkningar kan ha varit då hon försökte få Tott utsedd till tronföljare. Kristina hade vid det laget bestämt sig för att abdikera, men hon skulle ju kunna komma att ångra detta steg i framtiden. Men om Tott bleve utnämnd till tronföljare så skulle hon i så fall kunna "återvinna densamma [dvs kronan] så som Drottning — förmäld med den älskade, som var hennes 'gehorsamster Esclave'. Utan tvifvel var Totts person henne angenämare än den 'tjocke Borgmästaren på Borg-holm'".²⁰⁴ För dramats huvudmotiv har Strindberg alltså inte haft vare sig Fryxell eller Starbäck som källa, utan ursprunget till detta finns i *Biografiskt lexicon*.

Man kan knappast kalla de blivande älskandes första möte i dramat romantiskt (39:158ff). Kristina får i kyrkan "sikte på Tott", som till slut närmar sig motvilligt, och "ser blyg ut". "Är lilla Kerstin så farlig?" frågar Kristina. Detta bejaktar Tott, vilket gör drottningen både smickrad och harmsen. Kristina erbjuder sig sedan att betala hans spelskulder, varefter hon frågar: "Vill du bli din konungs kammarherre?" Dessa erbjudanden ger ett minst sagt tvetydigt intryck, och får ses som exempel på vad Carl Gustav i ett utkast beskyller henne för: "Köper manskun- — hvilken qvinna behöfver det?" (SgNM 2:4, 23). Men Tott förstår fortfarande ingenting: "Jag fattar inte grunden till denna oväntade ynnest!" Kristina blir "blek och stum av harm" över "hans flertydiga ord" men blidkas, "be-traktar Tott med välbehag", sträcker "blid, kärvänlig" fram handen och säger: "Nå, välkommen i mitt hov, Klas Tott! Klas! det är ganska nätt . . . Tre steg åt sidan . . . och inte vara rädd för Kerstin!"

Bonden, som bevittnat denna scen, kallar Kristinas uppträdande för "våldtäkt på minderårig" (39:162), och det är säkert en sådan reaktion som Strindberg velat framkalla hos åskådaren.

Kristina har funnit en ny leksak att leka med så länge det roar henne, och Totts barnsliga oskuld eggjar ytterligare hennes nyfikenhet. Hon roar sig åt att uppväcka kärlek, men aktar sig noga för att besvara den.

Kristinas högtflygande politiska planer för Tott faller platt till marken, som nämnts ovan, men i försöken att uppväcka hans kärlek har hon desto större framgång. Tott ligger bildligt talat för hennes fötter, och hans för-

sök att förklara för De la Gardie hur mycket han älskar Kristina när rent extatiska höjder: "Jag älskar henne som en yngling, jag dyrkar henne som ett högre väsen, och jag kallar henne min första kärlek!" (39:198).²⁰⁵

För Kristina själv är förhållandet till Tott ännu ingenting som hon tar på allvar, vilket framgår av hennes svar på De la Gardies påstående att hon inte vet vad kärlek är: "Det är väl en lek, som man alltså icke bör ta allvarligt (skanderar) 'och den som sig i leken ger, får leken tåla' . . ." (39:204).

Men samtidigt som Kristina leker med den förälskade Tott har hon Pimentelli till älskare! Strindberg visar detta närmast demonstrativt, då han låter Pimentelli omfamna henne bakifrån och kyssa henne i nacken. Och Kristina är helt med på noterna: hon tar "hans hand och leder honom ut i kulissen" (39:214). Kristinas moral framstår här i en mer än tvivelaktig dager, och att Strindberg var beredd på invändningar framgår av ett brev till August Falck från 1908: "Jag tycker att jag tagit fint på detta snusket! Ty det är snusk för en kvinna att ha flera på en gång (hyndan); men ett stadigt tycke (kärlek) utan vigda bandet respekterar man!"²⁰⁶

Idén till Kristinas samtidiga förhållanden med Tott och Pimentelli kan Strindberg, något överraskande, ha fått från Geijers *Svenska Folkets Historia*. Geijer berättar om Kristinas utomordentliga ynnest för Pimentelli och dennes nattliga besök hos drottningen och säger sedan: "Denna nya ynnest delades med den unga bildsköna Gref Tott".²⁰⁷

Redan i utkasterna finns idén om "Kristinas dubbellif", som Strindberg där uttrycker sig. En mycket viktig skillnad mellan utkast och drama måste dock påpekas. I utkasterna heter det: "Hon älskar Thott, men har Pimentelli till älskare" (SgNM 2:4, 3). Riktigt så förhåller det sig inte i dramat. Där finns inga antydningar om att Kristina efter det att hon blivit klar över att hon älskar Tott (39:223) har Pimentelli till älskare. Denna skillnad mellan utkast och drama ligger helt i linje med den allmänna tendensen dem emellan: utkastens mycket skarpa utfall mot och elaka skildring av drottningen har genomgående mildrats i det färdiga dramat. Och viktigast i detta sammanhang: denna kärlekshistoria har påverkat Kristina på ett sätt som inte finns antytt i utkasterna. Där är den endast ett medel för att slutgiltigt "stuka" henne. Hon som haft sitt nöje i att uppväcka kärlek utan att själv engagera sig ska nu få känna på hur det är att älska och bli övergiven; hon ska "krossas". I dramat innebär kärleken till Tott att hon lär känna sidor av sig själv som hon har varit okunnig om, att hon helt förvandlas. Hon överges visserligen av den älskade, men hon är inte krossad eftersom hon har blivit en annan människa, eller med hennes egna ord: "Med denna kärlek är drottningen död; nu börjar kvinnan!"

Det finns verkligen ett arbete förutom *Biografiskt lexicon*, där Strindberg kan ha fått uppslag till sin framställning av Totts och Kristinas kärlek. Men där är det inte Tott som är föremål för Kristinas kärlek. Verket är

Carl Bildts *Christine de Suède et le Cardinal Azzolino* (1899). Det finns inga yttre kriterier på att Strindberg kände till Bildts arbete, men överensstämmelserna mellan Kristinas känslor för kardinalen resp Tott är så anmärkningsvärda att de inte bör förbigås.

Strax efter ankomsten till Rom gör Kristina bekantskap med kardinal Decio Azzolino och blir omedelbart förälskad i honom. I början tycks hon ha varit lycklig i sin kärlek. Det är tydligt att Bildt anser att kärleken till kardinalen var Kristinas första och enda kärlek; i dramat säger Kristina att kärleken till Tott är hennes första (39:223). Denna kärlek "gjorde drottningen till kvinna" (39:224, 244); Bildt säger samma sak: "Elle s'y montre vraiment femme, et cette qualité, qu'elle a si souvent fait oublier, lui vaudra [— — —] un peu de l'indulgence qu'on refuse à Christine travestie un homme."²⁰⁸

Kristinas förbindelse med kardinalen väckte sådant uppseende att påven själv undersökte saken²⁰⁹; en pinsam offentlighet drabbar även de älskande i dramat (39:252). Tydligen var det, liksom i dramat, Kristina som var den aktiva parten i förhållandet till Azzolino, i så hög grad, förefaller det, att kardinalen efter en tid önskar avbryta förbindelsen; han använder uppenbarligen även ganska brutala metoder i försöken att kyla av Kristinas kärlek, men drottningen är honom slaviskt undergiven och förödmjukar sig djupt för att vara honom till lags.²¹⁰ På liknande sätt bönfaller Kristina i dramat om Totts kärlek sedan denne avskedat henne (39:251). I dramat försöker Kristina dra ner Totts osinnliga kärlek till sitt eget mer jordiska plan (39:217, 243), och att döma av hennes uppträdande i den första akten är hon intresserad av att få honom till sin älskare; Tott är dock helt ointresserad av hennes försök. Av ett brev hos Bildt synes framgå, att Kristina även gentemot Azzolino uttryckt önskemål om att tillsammans med honom "gå över Rubicon", som Bildt säger, men hos denne mött samma motstånd som hos Tott. I ett brev till kardinalen skriver hon: "mon intention est de n'offenser jamais Dieu, avec sa grâce, et de ne vous donner jamais sujet d'offenser; mais cette résolution ne m'empêchera pas de vous aimer jusqu'à la mort, et puisque la dévotion vous dispense d'être mon amant, je vous dispense d'être mon serviteur, car je veux vivre et mourir votre esclave."²¹¹ I båda förhållandena är Kristina den aktiva parten, "jägaren", i båda fallen svalnar motpartens känslor medan hon fortfarande är behärskad av dem, och hon får tigga om deras kärlek.

Likheterna i fråga om hur kärleksförhållandena utvecklade sig och i fråga om Kristinas attityder till den älskade är som synes avsevärda, men yttre kriterier på att Strindberg tagit del av Bildts arbete saknas alltså. Möjligt är också, att han fått kännedom om idéerna i detta verk via den stora *Ord och Bild*-recensionen av det av L M Bååth år 1900; Strindberg läste i varje fall ibland *Ord och Bild*, och samma häfte innehöll även åtskilligt

annat som borde intresserat honom.²¹²

Uppslaget till kärlekshistorien mellan Klas Tott och Kristina kan Strindberg alltså ha fått i sina källor, sannolikt i Wieselgrens artikel i *Biografiskt lexicon*, men de former som denna kärlek tar sig liksom hur den påverkar och förvandlar de båda älskande är Strindbergs eget verk, helt utan stöd i de historiska källorna. I kap VIII, "Harriet Bosse, den själiska kärleken och *Kristina*", kommer biografiska och komparativa aspekter att läggas på det erotiska motivets utformning i *Kristina*.

4. Underklassperspektivet och den messeniska smädeskriften

I december 1651 ägde en uppmärksam process rum i Stockholm. I de anklagades bås stod Arnold Johan Messenius, son till *Scondia Illustratas* författare, och hans son Arnold. Anklagelsen gällde sonens författande av en smädeskrift, riktad mot Kristina och högadeln; fadern påstod sig visserligen vara okunnig om smädeskriftens existens men erkände, att de åsikter, som denna uttryckte, var sådana som han ingivit sonen. Huvudsyftet med skriften var att förmå Carl Gustav att gripa till vapen och tillvälla sig makten i riket; för att detta syfte skulle nås utmålades landets tillstånd liksom drottningen och de makthavande i de mörkaste färger. Efter en kort rättegång dömdes båda de åtalade till döden och avrättades.

Hela denna historia, både själva smädeskriften, rättegången och Kristinas agerande liksom den bakomliggande folkliga opinionen spelar en mycket viktig roll i Strindbergs drama.

Innehållet i smädeskriften avfärdas av de flesta historieskrivare som överdrifter och rena lögner men refereras ändå utförligt, liksom hela processen. Starbäck klandrar starkt Kristina och de övriga i skriften angripna för deras agerande under processen liksom för deras hämndlystnad och oförsonlighet medan Fryxell, som vanligen inte är någon beskyddare av drottningens handlingar, förefaller anse straffen välmotiverade. Hans inställning till Messenierna är över huvud taget betydligt mer kritisk än Starbäcks. Strindbergs framställning av dem ansluter otvivelaktigt mer till Starbäck, sannolikt av två skäl. Dels kommer Kristina därigenom att framstå i en mer negativ dager som grym och hämndlysten, dels såg Strindberg Messenierna som folkets talesmän gentemot en förtryckare och despot. Paralleller finns i andra historiska dramer, exempelvis Missnöjd i *Carl XII*.

Den "officiella" framställningen av messeniusprocessen finns i Adlersparres *Historiska Samlingar*, första delen²¹³, som Strindberg tidigare ägt; det ingick i det bibliotek som försålades 1886. Adlersparre har dock knap-

past använts för *Kristina*; huvudkällor är säkert även här Starbäck och Fryxell, antingen båda tillsammans eller också endast Starbäck. Det material som de båda lägger fram skiljer sig endast i detaljer. Jag jämför i första hand med Starbäck, av tre skäl. Dels finns ett par verbala överensstämmelser mellan Starbäck och *Kristina*, dels är, som ovan nämnts, tendensen i dramat mer i linje med Starbäck och dels finns Strindbergs eget exemplar av Starbäck bevarat och innehåller just i avsnittet om messeniusprocessen talrika förstrykningar.

Av utkasten framgår att messeniushistorien tillhör de tidigast planerade motiven liksom att Strindberg tänkt sig att införa Messenierna bland de agerande, vilken idé dock snart övergavs. Kristinas grymhet mot Messenierna är starkt accentuerad i utkasten, och där återfinns även den för messeniusmotivets vidkommande centrala scenen, då Oxenstjerna och De la Gardie i ett samtal sig själva ovetande använder samma ord som smädeskriften, varefter Kristina kommer in med samma skrift. Scenen har oförändrad upptagits i dramat; detta förhållande har knappast någon motsvarighet.

Ett växande folkligt missnöje med Kristinas person och regering antyds redan av presentatörerna och formuleras klarare av De la Gardie (39:167), men det är först genom den messeniska smädeskriftens ankomst (39:169) som Kristina blir medveten om omvärldens dom över henne; det är också första steget på vägen till hennes uppvaknande ur den drömvärld hon lever i (39:173). En kurir kommer in och överlämnar ett brev till De la Gardie från Carl Gustav. Detta brev innehåller ett mindre, ställt till drottningen. Här följer Strindberg Starbäck²¹⁴, med undantag av att han låter De la Gardies mottagande av tronföljarens brev och överlämnandet av det inneslutna brevet till drottningen ske samtidigt, vilket inte var fallet enligt Starbäck.

Kristina har vid läsningen av smädeskriften ingen aning om vem som är författaren, men De la Gardie svarar på hennes fråga att "Det är en Messenius, om fadren eller sonen eller båda, det vet jag inte!" (39:170). Hos Starbäck finns inga uppgifter om att någon av dem vid den tidpunkten kunde sluta sig till författaren, medan enligt Fryxell drottningens misstankar omedelbart föll på "Messenius, fadren".²¹⁵ Men i dramat är hon alltså okunnig om författaren. Varför? Kristina framställs på detta stadium i dramat som "sovande", helt okunnig om att det finns en opinion emot henne i landet och ur stånd att fatta att någon kan hata henne. Om Kristina gissat på Messenius som smädeskrivaren — som hos Fryxell — måste hon också ha varit medveten om att denna opinion existerade och att Messenius var en av dess talesmän. Strindberg använder sig av Starbäcks och Fryxells berättelse, men när den strider mot den psykologiska sannolikheten överger han den.

Så kommer i den andra akten det ovan omtalade samtalet där Oxenstjerna, sig själv ovetande, uttrycker samma tankar och avsikter som han i den messeniska smädeskriften beskylls för att ha. Strindberg har för denna scen i stor utsträckning utnyttjat det refeat av smädeskriften som återfinns hos såväl Starbäck som Fryxell.²¹⁶ Syftet med denna var att förmå Carl Gustav att med våld tillvälla sig makten. För att övertyga denne om nödvändigheten av detta riktas våldsamma beskyllningar mot främst Kristina och Oxenstjerna. Smädeskriftens ord lägger Strindberg i Oxenstjernas mun. Först kommer beskyllningarna mot drottningen, vilka De la Gardie instämmer i. Därefter utvecklar Oxenstjerna sina mot Kristina upproriska planer, vilka genom de tidigare beskyllningarna mot drottningen ger ett intryck av att vara välmotiverade och t o m nödvändiga för att rädda landet ur det elände som Kristina har försatt det i. Smädeskriften fungerar här som ett led i avslöjandet av Kristina samtidigt som Oxenstjernas position gentemot drottningen preciseras.

Så kommer Kristina in och läser upp valda delar ur smädeskriften (39:180ff). Hennes syfte är att "stuka" Oxenstjerna, och detta ser till en början ut att lyckas, men hans auktoritet är ännu för stor och när han går till motanfall är Kristinas nederlag ett faktum. Smädeskriften fungerar här som ett led i hennes kamp mot den fadersauktoritet som löper genom hela dramat.

Men stoff ur källornas referat av den messeniska smädeskriften dyker upp även i helt andra sammanhang i *Kristina*. Vid ett tillfälle använder sig Strindberg t o m av en episod ur smädeskriften föra att visa Kristinas fruktan för oroligheter orsakade av processen mot Messenierna! Drottningen sägs enligt smädeskriften ha frågat sin dansmästare:

"Beaulieu, huru mycket kostar en balett?" Denne svarar, att den väl kunde gå till 30,000 rdr. "Icke mera än det?" säger drottningen. "Låt genast gifva den och hemta penningar i räknekammaren." Någon tid derefter frågar hon sin kammartjenare Johan Holm hvad folket säger i staden. "Ack, ers maj:t", svarar han, "folket har ledsamt, sedan ers maj:t ej mer dansar några baletter". — "Holm, kalla hit Beaulieu", befaller drottningen och, så snart denne kommit, säger hon till honom: "Man måste roa folket; ställ till ännu en balett, men hvad kostar den?" — Den kan väl kosta 20,000 rdr. — "Gå till räknekammaren och låt gifva er denna summa." — Men det finnes inga penningar i kammaren. — "Gör såsom jag säger er, jag skall nog finna medel."²¹⁷

Den motsvarande scenen i dramat återfinns i slutet av den tredje akten:

KRISTINA.

Har du tretti tusen daler?

JOHAN HOLM.

Ja, för all del.

KRISTINA.

Ännu aldrig har jag fått nej av dig, hederlige Holm! . . . Ser du jag måste ha

balletten, att folket får något annat att tala om än denna välsignade process . . .

JOHAN HOLM.

Välsignade! Förbannad vare den som först tog fatt i den aktionen!

KRISTINA (ryggar ett enda ögonblick).

Vad sägs i staden?

JOHAN HOLM.

Å, det är så mycket prat!

KRISTINA.

Är man ond på mig?

Holm svarar inte, men av hans åtbörder framgår klart att folkets känslor för drottningen knappast kunde vara svalare (39:192).²¹⁸

Likhetera med smädeskriften är som synes flera. Kristina behöver i båda fallen 30 000 rdr för att ordna en balett, som sägs vara avsedd mer för folket än för drottningen själv. Men medan baletten i smädeskriften bör ses som ett exempel på Kristinas hämningslösa slöseri och popularitetsjakt, är den i dramat ett närmast desperat försök av drottningen att få folket att tänka på något annat än den process, där hennes svaghet, misstag och brottslighet håller på att avslöjas. I smädeskriften är Kristinas fråga till Holm om vad som sägs i staden föga mer än en banal fras, medan drottningen i dramat knappast vågar ställa den: hon anar att svaret på frågan kan ge en antydning om hela hennes framtid. Holms svar är i smädeskriften endast smicker och galanteri för att ställa henne tillfreds och kanske skaffa honom själv någon fördel; han framställs som en lismare och hovkrypare. I dramat däremot visar sig Holm som en lojal vän till Kristina; han försöker i fortsättningen av samtalet så skonsamt som möjligt få henne att inse hennes situation och varnar henne för vad ”de små” kan ta sig till.

Strindberg har här kombinerat berättelsen i smädeskriften med källornas uppgifter om att skraddar Holm brukade låna drottningen pengar till baletter och andra förlustelser.²¹⁹ De agerande har hämtats ur källorna, samtalsämnen, delvis t o m formuleringarna har övertagits; ändå är de båda samtalen helt olika, framför allt därför att Strindbergs Holm och Kristina är helt andra karaktärer än källornas personer med samma namn.

Att messeniusskriften inte var en enstaka företeelse utan tvärtom ett uttryck för en allmän folklig opinion, riktad mot Kristina, framhålls flera gånger i dramat, bl a av Oxenstjerna (39:182) och Johan Holm (39:192f). Mer direkt framkommer det växande hatet mot Kristina hos skraddarna, som här får ses som representanter för ”folket”; deras repliker präglas av en otvetydig beundran för Messenierna, och när drottningen kommer in i skraddarverkstan vägrar de att hälsa på henne. En till ”småfolket” lokaliserad folklig opinion gentemot Kristina löper genom hela dramat, och messeniusprocessen framställs som den utlösande faktorn för åratals upplagrat hat mot henne.

Skraddarnas fientliga attityd gör visserligen Kristina ”försagd”, men

inte ens när i den tredje akten "skrik från gatan" hörs och De la Gardie kommer in med underrättelsen att "staden är i uppror" och att stämningen är upphetsad gentemot drottningen kan hon förstå att någon kan hata henne: "Är jag inte snäll mot alla? Har jag inte stått med de lägre stånden mot de höga herrarnas övermod?" (39:220).

Den messeniska smädeskriftens ankomst var det som först rubbade Kristinas säkerhet, och Messenierna kommer även indirekt att bli orsaken till hennes slutliga "uppvaknande". Hon vill hylla Tott med ett fyrverkeri, och fondväggen dras upp. Men "Man ser i stället för den väntade tablån — en skara underligt folk, alla orörliga, tysta, bleka i ansiktet". Dessa har samlats för att åse Messeniernas avrättning. Kristina blir dödligt rädd, och Tott läser i deras ansikten "en fruktansvärd dom" över drottningen. Detta väcker Tott ur hans kärlek till Kristina, och hans brutala ord väcker i sin tur drottningen till insikt om sig själv (39:247ff).

Det "underklassperspektiv" som Strindberg anlägger är ett starkt framträdande inslag i *Kristina*, men han talar inte om vad hatet egentligen gäller och någon social indignation skymtar inte. I stället har den messeniska smädeskriften, liksom den bakomliggande folkliga opinionen och processen, den funktionen att genom hela dramat, steg för steg, direkt och indirekt, vara den pådrivande faktor som för fram Kristina till insikt om sig själv. Hon tvingas först att inse existensen av hatet, sedan att förstå orsakerna till det och sist att erkänna det som berättigat. De båda Messenius fungerar i dramat som något slags katalysatorer: de medverkar aldrig i spelets gång, men de har en avgörande inverkan på hela dramat och i synnerhet på dess huvudperson.

I de historiska källorna finns mycket få antydningar om att messeniusprocessen skulle ha haft någon avgörande betydelse för Kristina personligen. Berättelsen om smädeskriften och processen har där närmast karaktären av epilog i redogörelsen för den färgstarka släkten Messenius' uppgång och fall. Kristinas agerande berörs relativt summariskt, men på ett par punkter kan en jämförelse med dramat ändå vara av intresse.

I *Kristina* är drottningens första reaktion inför det messeniska smädebrevet rädsla, närmast orsakad av den chockartade upptäckten att människor hatar henne. Denna fruktan för smädeskrivarna försvinner inte utan fortlever vid sidan av en förbluffande grymhet och hämndlystnad. Detta senare kommer till uttryck i ett våldsamt utbrott inför De la Gardie, där hon säger om smädeskrivarna: "Lägg kavlar i mun på dem! Avrätta dem utan process! [— — —] Tysta ner dem i den eviga tystnaden . . ." (39:221f).

Kristinas uppträdande har stöd i de historiska källorna. Såväl Fryxell som i synnerhet Starbäck klandrar skarpt drottningens grymhet, vilken främst visade sig däri att hon yrkade på ännu strängare straff än vad som sedermera av domstolen utmättes. Enligt Fryxell föreslog Kristina, "att fa-

dern borde halshuggas och hufvudet på påle uppsättas; sonen deremot rådbråkas och steglas''; det slutliga straffet blev något mindre barbariskt.²²⁰

Kristinas grymhet i dramat kan ges en psykologisk förklaring. Hon har låtit fångsla Messenierna därför att hon genom en process mot dem hoppas kunna komma dem på spåren som står bakom smädeskrivarna och vilka hon anar hotar hennes maktställning. Men processen utvecklas inte som hon beräknat. I stället för att få bevis mot sina farligaste motståndare riskerar drottningen att själv hamna på de anklagades bänk: det antyds nämligen att de åtalade sitter inne med upplysningar om Kristinas felsteg och brott, och hon är dödligt rädd för att detta ska avslöjas. Hennes rädsla för detta dyker upp flera gånger i den tredje akten (t ex 39:192, 196, 205) för att kulminera i det utbrott som nyss citerats. Skräcken har gjort Kristina desperat, självbevarelsedriften har trätt i funktion och i Messeniernas snara död ser hon den enda räddningen för sig själv.

Det finns i ett par källor (ej hos Starbäck) upplysningar om att Messenierna skulle kunna avslöja obehagliga saker om Kristina. Enligt Fryxell bad den äldre Messenius att bli förskonad från pinbänken: ''Lades han dit, skulle han yppa saker, hvilka drottningen sjelf säkert ville för allt i verlden vara okunnig om. Vid underrättelsen härom, lät Kristina honom tills vidare slippa de hotande plågorna.''²²¹ Och ''Linnström'' hävdar att Kristina snart ångrade ''sitt stränga förfarande; hon hade endast hastigt velat nedtysta hela saken och förebygga alla vidare upptäckter''.²²²

Ett par källors lätta och tämligen dunkla antydningar om att Kristina var rädd för obehagliga avslöjanden blir i dramat till besinningslös skräck, och det finns i källorna inga uppgifter om ett samband mellan denna rädsla och de grymma straff hon påyrkade. Men Strindberg såg ett sammanhang. Den ovanliga grymhet som Kristina visade mot Messenierna måste ha haft alldeles speciella orsaker: i ett par källor antyddes att hon var rädd för pinsamma avslöjanden under processen, de två skilda uppgifterna kopplades samman, rädslan konkretiserades och förstärktes, och ett av de viktigaste motiven i *Kristina* skapades.

De fem millionerna

Vilka obehagliga avslöjanden var det då som Kristina fruktade i den messeniska rättegången? Bara på en punkt får vi besked, och då endast indirekt. Det gäller de fem millioner som Sverige tillerkänts i den westfaliska freden.

I den andra akten dyker de fem millionerna upp för första gången, då Oxenstjerna anförtror De la Gardie att de är stulna — av drottningen (39:180). Så kommer Kristina in, och uppträder synnerligen arrogant och hotande mot Oxenstjerna. Denne antyder då i förbigående de fem millio-

nerna. Kristinas reaktion blir våldsam: hon "bleknar" och "kippar efter andan", och då Oxenstjerna avlägsnar sig bönfaller hon De la Gardie: "Magnus, i Jesu namn, få ner processen!" (39:184). För att förhindra ett avslöjande av hennes brott är hon t o m redo att lägga ner rättegången mot de hatade Messenierna. Kristina är på det här stadiet paniskt rädd för att hon ska avslöjas som förskingrare.

Nästa gång är det De la Gardies tur att använda "de fem millionerna" som "slagträ". Kristina vill tvinga honom att sälja Ekolsund; han vägrar men ändrar sig plötsligt: "Nu vill jag sälja't . . . Men nu har det stigit [— —] Till fem millioner!" Kristina "far tillsammans", men hennes förskräckelse är betydligt mindre än förra gången. Och så ber hon De la Gardie att gå upp i hovrätten och höra på rannsakingen av Messenierna (39:204ff). Förbindelsen mellan millionerna och rädslan för avslöjande i messeniusprocessen existerar fortfarande.

Den tredje som försöker "kväsa till" Kristina genom att hota med de fem millionerna är Carl Gustav, sedan denne under förödmjukande former för Totts räkning tvingats köpa Ekolsund av De la Gardie. Men i motsats till Oxenstjerna och De la Gardie lyckas han inte. Kristina slår i stället tillbaka genom att yppa misstankar om Carl Gustavs och köpman Allerts inblandning i den messeniska sammansvärjningen (39:214). De fem millionerna förknippas fortfarande med den messeniska processen, men Kristinas rädsla för avslöjande är borta.

När de "försnillade" pengarna för fjärde och sista gången dyker upp avgår Kristina helt med segern — utan att, som vid föregående tillfälle, behöva använda sig av hotelser. På Oxenstjernas fråga vart pengarna tagit vägen svarar Kristina att "dem har jag delvis efterskönt, delvis 'disponerat' som det så träffande kallades efter min store faders död!" Oxenstjerna blir "stukad" och frågar: "Efterskönt?", och Kristina svarar "flott": "Ja, naturligtvis, mot ersättningar, ty ingen skänker någonting utan kontant betalning. Inte sant?" (39:226). Cirkeln är sluten, åter är det Oxenstjerna som frågar, men nu lyckas han inte stuka Kristina, utan hans ord träffar honom själv som en bumerang.

I de flesta historiska källorna omtalas att Sverige i den westfaliska freden erhöll fem millioner riksdaler.²²³ Vidare upplyses det genomgående om att Kristina efterskönte två millioner, och Fryxell meddelar även att de återstående tre "blefvo till Sverges ombud utbetalda" liksom hur de fördelades.²²⁴ Men uppenbarligen rådde ändå en viss oklarhet om hur pengarna använts; både Fryxell och Starbäck omtalar nämligen att bönderna på riksdagen 1650 frågade vart de fem millionerna tagit vägen.²²⁵ Men något besked fick de inte.

Ett par torra notiser i källorna om Sveriges "krigsskadestånd" i westfaliska freden är alltså den smala bas, på vilken Strindberg byggt upp ett vik-

tigt motiv i dramat. Att drottningen skulle ha "försnillat" pengarna antyds ingenstans, inte heller att det skulle existerat något samband mellan de fem millionerna och messeniusprocessen.

Strindberg förefaller ha resonerat på följande vis. Han har att döma av utkastan redan på ett tidigt stadium bestämt sig för att låta den messeniska smädeskriften och den åtföljande rättegången spela en stor roll i dramat. Han finner uppgifter i källorna om att Kristina visade en påfallande hätskhet och grymhet gentemot smädeskrivarna. Varför? frågar han sig. På ett annat ställe finner han antydningar om en viss rädsla hos drottningen för att obehagliga saker skulle kunna avslöjas under rättegången. Rädsla för pinsamma avslöjanden var tydligen orsaken till grymheten. Så finner han i referaten från riksdagen 1650 böndernas fråga om de fem millionerna och kopplar samman detta med drottningens enligt källorna närmast patologiska slöseri. Hon hade förskingrat krigsskadeståndet! Det var det hon var rädd skulle avslöjas!²²⁶

5. Den världshistoriska ramen

I *Öppna brev* skriver Strindberg apropå *Bjälbo-Jarlen*: "Som vanligt i mina historiska dramer har jag inställt svenska historien i världshistoriens ram" (50:257). Detta har uppmärksammats av Walter A. Berendsohn, som säger att Strindberg i sina historiedramer gärna tillgriper jämförelser "ur den dramatiska handlingens egen tid. Detta konstnärliga arbete skapar en världshistorisk atmosfär, som är mycket intensiv".²²⁷

Detta gäller även *Kristina*. Strindberg gör där en mängd allusioner på samtida europeiska stater och på Sveriges politik gentemot dessa. Därigenom ställs Sverige in i det samtida europeiska sammanhanget och illusionen av historisk autenticitet förstärks. Men intressantare än detta är de olika staternas funktioner inom dramats ram, där varje enskilt land har sin egen bestämda roll. I *Kristina* kan de världshistoriska allusionerna delas in i två grupper, som sinsemellan har helt olika funktioner i dramat.

Till den första typen av allusioner kan föras kriget mot Bremen, utvisningen av Portugals ambassadör samt Kristinas överflyttande av sina sympatier från Frankrike till Spanien. Denna grupp har främst som funktion att illustrera olika drag i drottningens karaktär.

Stoffet om det bremiska kriget har Strindberg säkert hämtat hos Starbäck, vilket även framgår av hans förstrykningar, men även hos Fryxell kan samtliga de fakta om detta lilla krig återfinnas, som Strindberg har använt sig av i dramat.

Starbäck inleder med en redogörelse för det motstånd som de nya

svenska herrarna mötte från Bremens innevånare och fortsätter:

Slutligen begärde Königsmarck hos drottningen att få anlägga några fästen mot stadsområdet, och hon biföll mot slutet af året 1653 denna begäran, utan att deröfver hafva hört rådet. I början af följande året gjorde ock Königsmarck förberedelser för anläggande af en skans vid Burg, hvilken ort han ansåg tillhöra det svenska området; men Bremrarne, som påstodo den ligga inom stadens, togo nu densamma i besittning, hvilket af Königsmarck förklarades för ett fientligt anfall; hvarföre han tågade dit med en öfverlägsen styrka och intog den af borgarena uppförda skansen, den han gjorde betydligt starkare samt inlade deri en svensk besättning. [— — —] Bremrarne rustade sig att återtaga skansarne, men då lät Königsmarck genomskära dammarne, så att floden steg öfver slättlandet och de bremiske soldaterna måste skynda tillbaka, vadande i vattnet ända upp till armarne. Från drottningen kom befallning till Königsmarck att äfven söka sätta sig i besittning af staden, hvilket han också försökte medelst förräderi af en mutad borgare; men detta anslag upptäcktes och han hade ej tillräcklig styrka att företaga en formlig belägring. Öppet krig var emellertid nu börjad mellan Sverige och staden Bremen, utan att svenska riksrådet hade någon kunskap om anledningen dertill. Då Königsmarck tillfrågades här om samt tillika om orsaken, hvarföre han gått så våldsamt tillväga, utan att först hafva försökt en fredlig biläggning af tvisten, svarade han, att allt skett på drottningens befallning. [— — —] Det yttrades mycken förtrytelse deröfver. [— — —] Inom Tyskland tog man emellertid allmänt parti för Bremen, och uppmuntrigar till ihärdigt motstånd uteblefvo icke hvarken från kejsaren eller Holland.²²⁸

Starbäcks omständliga redogörelse har i dramat förvandlats till en upptuktelses scen, där Kristina får avslöja sin totala brist på politisk kunskap och ansvar. Eftersom det rör sig om en fråga av stor politisk betydelse är det Oxenstjerna som håller i yxan. Han omtalar att Sverige fått krig med "Fria Riks-staden Bremen" och undrar om drottningen vet något om detta: "rådet, som borde fått veta det, har ingen kunskap därom!"

KRISTINA.

Nej! . . . Det vill säga, Königsmarck skrev ett brev och beklagade sig över bre-marne . . . och såå . . . så svarte jag naturligtvis! Jag svarar alltid på brev!

AXEL OXENSTJERNA.

Vad svarade drottningen?

KRISTINA rädd.

Är det farligt då?

AXEL OXENSTJERNA strängt.

Vad svarade drottningen!

KRISTINA.

Jag sa naturligtvis, att han skulle . . . slå dem, eller vad generalerna kallar det!

AXEL OXENSTJERNA.

Herre Gud!

KRISTINA.

Vad nu, vad är det?

AXEL OXENSTJERNA.

Det är: att Königsmarck byggt olaga fästningar, öppnat belägring av staden — och satt hela nejden under vatten . . .

Kristina försöker klara sig ur knipan genom att spela barnslig, men då rikskanslern talar om för henne att "Holland och kejsaren ha förklarat sig för staden Bremen" blir hon skräckslagen, faller i sin förtvivlan på knä och ber om hjälp (39:226f).

En jämförelse mellan Starbäcks text och dramat ger en god uppfattning om hur Strindberg använder sig av sina källor. Ur Starbäcks torra redogörelse väljer han ut de väsentligaste och mest pregnanta fakta och formulerar om dem till repliker av Oxenstjerna. Allt vad rikskanslern omtalar finns hos Starbäck, t o m ogillandet av Kristinas handlande. Detalj för detalj plockas ur Starbäcks berättelse och fogas undan för undan in i Oxenstjernas repliker; för varje ny detalj som avslöjas ökas Kristinas insikt i vad hon ställt till med och till slut är hon tillintetgjord. Strindbergs tillvägagångssätt påminner här om hur han använde Starbäcks redogörelse för "Ekolsunds-historien" för ett replikskifte mellan Carl Gustav och Kristina (se ovan avsnittet om Carl Gustav).

Carl Gustavs upptuktelse av Kristina för hennes utvisning av Portugals ambassadör (39:256) har redan behandlats (i avsnittet om Pimentelli). Här har Strindberg såväl i fråga om fakta som värdering av Kristinas handlande mycket nära följt Starbäcks framställning²²⁹ och skälet är enkelt: här har han en historia fix och färdig att användas mot drottningen i en upptuktelsescen som ett exempel på hennes tanklöshet, själviskhet och ligkiltighet för hennes lands välfärd.

Kristina utvisar Portugals ambassadör för att ställa sig väl med konungen av Spanien: det är ett uttryck för hennes överflyttande av sina politiska sympatier från Frankrike till Spanien. Men ändå tänker hon efter abdikationen resa till Paris tillsammans med Tott! De la Gardie kommenterar: "Då har du illa ställt om för dig, ty spanska ministern Pimentelli är franska regeringens värsta fiende! [— — —] Och reser du i hans sällskap, så är franska hovet stängt för dig." Kristina är obehagligt överraskad, och De la Gardie fortsätter: "Och du har avskedat Bourdelot på ett skymfligt sätt! Det är heller ingen rekommendation!" (39:237). Här sägs dels att Kristina ämnar resa till Paris med spanjoren Pimentelli, vilken alltså för tillfället bör njuta av hennes gunst, dels att fransmannen Bourdelot avskedats. Detta är en parallell på det personliga planet till drottningens överflyttande av sina sympatier från Frankrike till Spanien: en fransk gunstling har efterträtts av en spansk. Vi bör observera att de två gunstlingarna framställs som intimt sammankopplade med sina respektive hemländer.

Kristinas utrikespolitik är onekligen förbryllande. Hon utvisar den portugisiske ambassadören för att ställa sig väl dels med Pimentelli, dels med

Spanien; den spanske ambassadören, "franska regeringens värsta fiende", tänker hon sedan ta med sig till Paris, efter att ha avskedat sin franske läkare, utan att ett ögonblick ha reflekterat över det olämpliga i detta. Strindberg förefaller med Kristinas agerande gentemot Frankrike-Spanien inte bara ha velat visa, att hon var en usel politiker, utan även att hennes tanklöshet t o m kunde bringa hennes storartade, av ren själviskhet betingade planer på fall. Sannolikt kan man här även tolka in ett moraliskt ställningstagande från Strindbergs sida: orsaken till att Kristinas planer stäcks är hennes "kättja", hennes "örena lusta" för Pimentelli. Det står i dramat helt klart att Strindberg intar en starkt fördömande attityd till förhållandet mellan Kristina och Pimentelli.

Båda dessa Kristinas övergångar, från Frankrike till Spanien och från Bourdelot till Pimentelli, kan var för sig beläggas i källorna. Starbäck säger, att "det spanska inflytandet mer och mer öfvervägde det franska"²³⁰, och som vi tidigare sett efterträddes Bourdelot enligt källorna som Kristinas gunstling av Pimentelli.²³¹ Någon tvekan om vilken övergång som Strindberg ansett intressantast råder inte: de personliga relationerna intresserar honom alltid mer än de storpolitiska.

Den starka anknytningen mellan de båda gunstlingarna och de respektive länder, som de får representera i dramat, överensstämmer med källorna endast i fråga om Pimentelli; dennes främsta uppgift sägs, som tidigare nämnts, ha varit att rubba drottningens förtroende för Frankrike och stärka hennes sympatier för Spanien.²³² I Bourdelots fall ligger saken helt annorlunda till. Dennes anknytning till sitt hemland framställs som ganska lös, och enligt såväl Starbäck som Fryxell arbetade han tillsammans med Pimentelli för att få Kristina mer intresserad av Spanien, alltså tvärtom mot i dramat.²³³

Detta illustrerar på ett utmärkt sätt ett viktigt drag i Strindbergs förhållande till de historiska källorna: hans strävan till förenkling. Han vill ge en antydning om växlingen av Kristinas sympatier från Frankrike till Spanien och dessa båda staters dragkamp om henne; i dramat har han infört en fransman och en spanjor, som dessutom konkurrerar om drottningens gunst. Vad var då naturligare än att i dessa båda gunstlingars gestalter "förkroppsliga" Frankrikes och Spaniens kamp om hennes sympatier? Att Strindberg härvid avvek från sina historiska källor bekymrade honom inte alls: det dramatiskt verkningsfulla går för honom alltid före den historiska "sanningen". Och genom detta negligierande av källorna får Strindberg fram en tydlig parallell mellan individernas och staternas strävanden, en frapperande korrespondens mellan staten och den enskilde medborgaren.²³⁴

Vi har undersökt tre motiv i dramat med anknytning till Kristinas utrikespolitik: det bremiska kriget, utvisningen av Portugals ambassadör och

förhållandet till Frankrike och Spanien. Strindberg har följt sina historiska källor mycket nära, på ett betydelsefullt undantag när, såväl i fråga om fakta som beträffande värderingen av Kristinas handlingar. Dessa motivs funktion i dramat är att vara exempel på drottningens genomsläppliga politiska förmåga, hennes tanklöshet, själviskhet och likgiltighet för Sveriges intressen. Deras naturliga användningsområde har varit i "stukningsscener".

Faror som hotar: de polska Vasarna och Whitelock

De polska Vasarna och Cromwells England har helt andra uppgifter i dramat. Deras främsta funktion är att visa på faror som hotar: i det första fallet främst Kristinas planer för Tott, i det andra hennes egen person och maktställning.

De polska Vasarna omtalas fyra gånger, och fast förbundet med hotet från dem är namnet Axel Oxenstjerna. Denne vill se dem och ingen pfalzare som efterträdare till Kristina (39:179); deras katolicism ser han inte som något hinder utan räknar med att de ska konvertera (39:186, 233). De la Gardie förefaller dela Oxenstjernas åsikter (39:186), men Kristina tänker placera en annan Vase på Sveriges tron: Klas Tott (39:186, 219).

Motivet de polska Vasarna hänger samman med två andra inslag i dramat, nämligen dels Kristinas planer på att konvertera och dels hennes tronföljarplaner för Tott. I det första fallet erbjuder de polska Vasarnas eventuella övergång från katolicism till protestantism en parallell till Kristinas konversion i motsatt riktning, och sannolikt fungerar den som en pådrivande faktor för drottningens konversion: genom att Oxenstjerna var beredd att godta de polska Vasarnas övergång borde han inte heller ha något att invända mot Kristinas konversion.

Det står klart redan på ett relativt tidigt stadium att Kristina har för avsikt att abdikera. Kampen om den krona som hon överger är ett inte oväsentligt motiv: De la Gardie var en gång "tillämnad konung i Sverige", Carl Gustav är redo att offra nästan vad som helst för att få arva tronen, Kristina arbetar för att få Tott till sin efterträdare. I detta sammanhang fyller de polska Vasarna en viktig funktion. Ska Oxenstjerna lyckas sätta en kapp i hjulet för både Carl Gustav och Klas Tott och placera en polsk Vase på Sveriges tron, genom vilken han själv kan bli landets verkliga regent? Sannolikt hindrar vår kunskap om "hur det gick" oss från att helt inse hur dramatiskt detta motiv egentligen är. I själva verket fungerar de polska Vasarna genom en stor del av dramat som ett latent hot, mot Carl Gustavs tronföljd och mot Kristinas planer att göra Klas Tott till sin efterträdare.

Uppslaget till motivet har Strindberg säkert fått i en mening i referatet av den messeniska smädeskriften, som återfinns både hos Fryxell och Star-

bäck. Meningen lyder: "Hvad dessa herrar [Oxenstjerna, Jakob De la Gardie m fl] gjort under förmyndarestyrelsen tvungo de drottningen att vid myndiga år godkänna, emedan de hotade henne med de polske Varsarne."²³⁵ Ett rykte om att Oxenstjerna hotar Kristina med de polska Varsarna har i dramat blivit bestämda planer; dock riktas hotet där inte mot Kristina personligen utan mot dem som kan tänkas efterträda henne, Carl Gustav och Klas Tott. Att Strindberg inte låter dem ha samma funktion som i källorna — som ett hot riktat direkt mot Kristina — beror sannolikt på att Oxenstjerna då skulle ha hamnat i en dålig dager, vilket skulle ha svurit mot den "ädla" gestalt som Strindberg skapat i dramat.

England företräds i *Kristina* av två namn, Cromwell och Whitelock, av vilka den senare vid några tillfällen återfinns på scenen, ehuru hela tiden stum. Bulstrode Whitelocke befann sig vid tiden strax före Kristinas abdikation i Sverige som sändebud för Cromwells regim. De fåtaliga uppgifterna i källorna frammanar bilden av en from, hederlig och tämligen oförarglig ämbetsman; det talas om hans "redbarhet" och "allvar" och om drottningens högaktning för honom.²³⁶ Det förefaller vara ett magert stoff att skapa en karaktär av; Strindberg har också avstått därifrån och i stället använt Whitelocks person enbart som en "symbol" för att fylla funktionen av hot gentemot Kristina.

Allerts presenterar Whitelock med orden "Cromwells man . . . åsåg Karl den förstes avrättning . . . [— — —] Och han satt i parlamentet när Cromwell stängde't och stoppa nycklarne i fickan!" (39:151f), och Tavernaren kallar honom "konungamördare", ett epitet som fö återkommer ytterligare tre gånger i den första akten. Några uppgifter om Whitelock av detta slag finns inte i källorna, men genom att påstå att denne var närvarande vid de nämnda tillfällena får Strindberg den engelske ambassadören att framstå som en skräckinjagande figur, en Cromwells medsvurne, en "konungamördare", och följaktligen som ett hot mot Kristina.

Ett ännu hotfullare intryck gör presentatörernas kommentarer om Whitelock: "Den går inte av för hackor", "Den må jag se på!". De förefaller smått förtjusta och rentav imponerade av den man som vågat medverka till att mörda sin kung. Även om deras förtjusning i någon mån är skräckblandad, så är tanken på kungamord tydligen på intet sätt orimlig för dem, vilket ger en fingervisning om folkets känslor för drottningen.

Något senare dras en parallell mellan den avrättade Karl I och Kristina. Drottningen har just erkänt att hon älskar att leka med människor som med dockor, men De la Gardie varnar henne:

Akta dig, konungamördarn står bakom gardin!

KRISTINA.

Inte mördar någon mig! Alles liebt mich!

DE LA GARDIE häpen.

Vet du att Karl den förste i England sade precis detsamma?

KRISTINA mörknar.

Sa han?

DE LA GARDIE.

”Allt älskar mig!” sa han, och så halshöggo de honom! . . . (39:167f).

Att ”konungamördarn” syftar på Whitelock är helt klart: uttrycket har använts två gånger tidigare om honom. Men framför allt vill De la Gardie, med denne som varnande exempel, upplysa Kristina om att det även i Sverige finns krafter som arbetar på regentens avlägsnande.

Kristina bryr sig inte om De la Gardies varning. Men så anländer det messeniska smädebrevet, och Kristina blir skräckslagen. Och då hon möter Whitelock ryggas hon tillbaka, samtidigt som Allerts fäller repliken: ”Konungamördarn!” (39:173). Allerts replik är ett eko av Kristinas eget yttrande om Whitelock vid hennes inträde i Riddarholmskyrkan: ”Konungamördarn i konungagravarne! Haha!” (39:157). Hennes skämt har blivit allvar, och dess udd har vänts mot henne själv. Whitelocks funktion som symbol för det folkliga missnöjet är med all evidens etablerad.

Från Whitelock och Cromwell löper trådarna vidare i dramat: via Oxenstjerna tangeras i den andra akten tronföljdsmotivet, och via skrädarna återknyts det i den tredje till det ”sociala” motivet, folkets missnöje med Kristinas regering.

I den andra akten drar De la Gardie en parallell mellan Cromwells parti och Oxenstjernas: gemensamt för båda sägs vara deras strävanden att inskränka kungamakten (39:179). Påståendet upprepas av Kristina (39:182), och Oxenstjerna förnekar inte riktigheten i hennes beskyllning. Rikskanslerns sympatier för Cromwell omtalas på åtskilliga ställen i källorna.²³⁷ Oxenstjernas strävan att liksom Cromwell inskränka kungamakten bör sättas i samband med hans önskan att placera en polsk Vase på Sveriges tron. På så sätt kommer parallellen mellan Cromwell och Oxenstjerna att ingå som ett element i motivet kampen om Kristinas övergivna krona. Dock måste man erkänna att jämförelsen mellan den revolutionäre engelska protektorn och den visserligen mäktige men alls inte blodtörstige rikskanslern känns föga adekvat, och motivet rinner också ut i sanden.

Mer effektivt verkar jämförelsen med Cromwell då denne nästa gång dyker upp i dramat. I Skräddarverkstan lägger Pressaren ut texten om skrädarnas nödvändighet: ”Vi äro outhärliga, och kanslern kallar oss också för tiomannarådet, det oavsättliga; Holm heter Protektorn . . .” (39:191). Trots den skämtsamma tonen bör anspelningen på Cromwell tas på allvar; i själva verket utgör skrädarna och den opinion, som de representerar, ett betydligt större hot mot Kristina än Oxenstjerna, och anknytningen till Cromwell har här en helt annan och större betydelse. Det är nämligen hos

skräddarna, som Kristina för första gången öga mot öga möter det hat, som folket hyser gentemot henne, och vilket via gatuupploppet (39:220) kulminerar i det underliga, bleka folkets uppdykande i den sista akten.

En stark förenkling och förskjutning har skett på vägen från källor till drama. I källorna är Kristinas relationer till såväl Karl I som Cromwell långt ifrån entydiga; i stort sett kan en förskjutning av hennes sympatier sägas ske från den förre till den senare under trycket av de politiska konjunkturerna.²³⁸ I dramat sker en parallellisering mellan Karl I och Kristina, medan Cromwell jämföras med de krafter i Sverige, vilka önskar drottningens fall. De i synnerhet av Starbäck framhållna goda relationerna mellan Whitelock och Kristina²³⁹ har Strindberg i dramat förvandlat så, att Kristina först överlägset raljerar med "konungamördarn" och sedan känner skräck inför honom.

Denna strävan till "pedagogisk" förenkling är, som tidigare anmärkts, utomordentligt typisk för Strindbergs arbetssätt. Cromwell (och Whitelock), som avsatt och mördat sin kung, borde upplevas som ett hot av Kristina och borde betraktas med skräckblandad förtjusning av ett utsuget folk. Källornas mer nyanserade framställning var dramatiskt oanvändbar. I valet mellan å ena sidan historisk "sanning" och å den andra dramatiskt effektiv förenkling och psykologisk sannolikhet tvekar Strindberg aldrig.

6. Sammanfattning

Som framgått ovan är det otvivelaktigt Fryxells och Starbäcks respektive *Berättelser ur svenska historien* som varit Strindbergs huvudkällor för *Kristina*. Detta kan knappast sägas vara särskilt överraskande. Mer anmärkningsvärt är att han uppenbarligen hämtat stoff och uppslag i en lång rad andra källor, liksom att dessa har varit av synnerligen varierande slag, t ex Mellins lärobok i Sveriges historia, ett flertal artiklar i *Biografiskt lexicon*, Kristinas egna maximer i *Drottning Christinae Moraliska Tankar* och "dåliga" romaner som Topelius' *Planeternas Skyddslingar* och Veldes *Christina och Hennes Hof*.

Strindberg måste sägas ha ett starkt stöd i källorna för sin framställning av Kristina. "Egenkärleken", de manliga dragen, nyckfullheten och "ostadigheten", alla dessa egenskaper omtalas av Allerts redan i expositionsscenen och framhävs sedan i varierande situationer genom hela dramat. Dessa drag hos drottningen är också de som Fryxell och Starbäck lägger störst vikt vid. I fråga om orsakerna till Kristinas abdikation har Strindberg hämtat åtskilligt material från framför allt Fryxell, och även för framställningen av drottningens irreligiositet och "omoral" är Fryxell den dominerande

källan. Dennes och Strindbergs syn på bristerna i Kristinas moral skiljer sig inte åt i någon högre grad, möjligen kan Strindberg sägas vara något mera böjd för att sätta tilltro till de rykten av erotisk natur som i så rikligt mått florerade kring drottningen. Men detta gäller endast den första delen av dramat, då hans första syfte, att avslöja den "rysliga" drottningen som representerade en kvinnotyp som han avskydde, ännu sätter sin prägel på hans framställning.

Men intressantare än överensstämmelserna är att notera på vilka punkter som Strindberg avviker från sina källor och då främst Fryxell. En skillnad gäller synen på Kristinas konversion. Fryxell är oerhört upprörd över denna medan Strindberg tar den i försvar; orsaken härtill var hans synkretistiska åskådning enligt vilken alla religioner är lika värdefulla. Den andra stora skillnaden gentemot källorna är den utveckling som Strindberg låter Kristina genomgå genom en högre, osinnlig kärleks inverkan. Fryxells Kristina kunde på grund av sin "egenkärlek" endast älska sig själv, medan Strindberg ger henne förmågan att känna en äkta kärlek till en annan människa. Det är också i första hand denna kärlek som förmår henne att ta det avgörande steget och avsäga sig kronan; enligt Fryxell och de övriga källorna var abdikationen föranledd endast av njutningslystnad och längtan efter ett bekvämare liv. Genom detta gör Strindbergs Kristina ett betydligt mindre fränstötande intryck än Fryxells, och hon framstår till slut i en direkt försonlig dager.

Martin Lamm kallar Strindbergs Kristina "denna lilla kvinnodemon" och hävdar att hon är en historiskt fullkomligt osannolik individ och skulle passa bättre i ett modernt lustspel.²⁴⁰ I själva verket har, som vi sett, källornas och dramat Kristina så gott som samtliga sina viktigaste egenskaper gemensamma. Lamm finner uppenbarligen också drottningens uppträdande och tal fullkomligt absurda. Men i åtskilliga episoder, som relateras i källorna, uppträder hon på ett sätt som mycket påminner om hennes agerande i dramat: hon är bakslug, fräck, överlägsen, föraktfull, raljerande, utmanande, hänsynslös. Som exempel kan nämnas hennes utpressning mot Carl Gustav för att tvinga honom att köpa Ekolsund, hennes förakt och hänsynslöshet gentemot modern, hennes falskhet mot ständerna för att inte gå miste om sitt underhåll etc. Strindberg har lagt in så mycket av den historiska Kristina i sin drottning att jag anser det felaktigt att som Lamm hävda att det historiska endast blir "en meningslös och tyngande kostym". Det verkligt intressanta hos Kristina är, enligt min mening, växelspelet mellan historiskt och personligt-psykologiskt stoff; detta har jag försökt belysa i min framställning ovan och jag återkommer till det i följande kapitel.

Mycket belysande för Strindbergs arbetssätt är hans behandling av männen i Kristinas omgivning. För att skapa en illusion av historisk autenticitet och ge en historisk förankring åt de olika gestalterna låter Strindberg Al-

lerts och de övriga presentatörerna vid expositionen i dramats början lämna några i källorna framträdande — vanligen de allra starkast framhävda — uppgifter om var och en: De la Gardie har råkat i onåd därför att han inte ville dela drottningens gunst med andra, Bourdelot och Pimentelli är katoliker och avskys av folket, Steinberg är gunstling därför att han räddat drottningen från drunksnedsdöden, skräddare Holm har blivit kammarherre av obestämda orsaker, Klas Totts spelpassion och härstamning nämns, medan det i fråga om Oxenstjerna är tillräckligt att antyda hans enorma auktoritet inför alla de församlade. Därmed har Strindberg skapat en historisk plattform åt sina gestalter och kan i fortsättningen arbeta med större frihet i förhållande till källorna.

De flesta av männen kring Kristina kommer så småningom efter dessa inledande uppgifter att avlägsna sig långt ifrån källornas bild av dem; av stort intresse härvid är den gemensamma tendensen i fråga om de förvandlingar som de genomgår på vägen från källor till drama. De är nämligen genomgående "förädlade", med undantag av utlänningarna Bourdelot och Pimentelli, vilkas tvivelaktighet bibehållits. Men källornas intrigör och girigbuk De la Gardie har i dramat förvandlats till en genomskådande resonör, en sanningssägare och drottningens rådgivare och stöd, den grälsjuka och betydelselöse men samtidigt anspråksfulle och fåfänge Steinberg till drottningens ödmjuka och uppoffrande tillbedjare och godheten personifierad, den penninglystne uppkomlingen Holm till hennes trogne tjänare och spelaren, slagskämpen och rucklaren Klas Tott till en svärmisk och renhjärtad yngling. Källornas sympatiska och beundrande bild av Oxenstjerna och Carl Gustav kvarstår i dramat; har någon förändring skett så har den även här gått i "förädlade" riktning, i det att till bilden av i synnerhet Oxenstjernas storhet har lagts mera intimt mänskliga smådrag.

Strindbergs framställning av männen kring Kristina är alltså genomgående — med de nämnda undantagen — synnerligen positiv, sympatisk, hållen i ljusa färger. Avsikten med detta är utan tvivel att de ska framstå som positiva motbilder till hennes egoism, oansvarighet, moraliska förfall och allmänna tvivelaktighet. Hennes egenkärlek motsvaras exempelvis av Steinbergs oegennyttan, hennes ansvarslöshet i handhavandet av regeringen och hennes irreligiositet av Oxenstjernas plikttrohet och fromhet, hennes omoraliska leverne och ohöljda "lusta" av Totts renhet och oskyldiga tillbedan, osv. Ett annat element i samma motsatsförhållande är förmågan resp oförmågan att erfara en äkta kärlek: drottningen är, innan Totts rena kärlek förvandlar henne, oförmögen att älska en annan människa, medan männen omkring henne samtliga erfar en kärlek, eller en tillgivenhet och sympati som påminner om kärlek, och föremålet för deras känslor är i samtliga fall, paradoxalt nog, drottningen själv. De la Gardie känner medlidande och sympati för henne i hennes svåra situation, samtidigt som min-

net av deras forna kärlek ännu inte helt har släppt sitt grepp om honom, Carl Gustavs frieri verkar grundat på en uppriktig känsla, Steinberg älskar henne ödmjukt, underdånigt, självutplånande, Holm känner otvivelaktigt sympati och tacksamhet mot sin välgörare, Oxenstjerna älskar henne som en far sitt barn medan Klas Totts rena kärlek befinner sig på ett högre plan. Den enda kärlek som lyckas påverka Kristina och få henne att erfara samma känsla är Totts rena, oskyldiga tillbedjan, men denna förvandlar i gengäld drottningen helt.

Strindbergs första avsikt var, som nämnts, att "avslöja" den rysliga drottningen; i detta syfte utväljer han, med sitt vanliga "suveräna förakt för kronologien"²⁴¹, ett antal händelser vilka han uppfattar som komprometterande för drottningen, oavsett när dessa inträffade. Tacksammast ur dramatisk synpunkt har han uppenbarligen ansett händelserna kring messeniusprocessen år 1651 vara. Den rädsla för obehagliga avslöjanden som hon då lade i dagen kopplar Strindberg samman med böndernas fråga på riksdagen 1650 vart krigsskadeståndet på fem milloner hade tagit vägen. Exempelen på Kristinas politiska okunnighet och ansvarslöshet, det bremiska kriget, utvisningen av Portugals ambassadör osv, hämtar Strindberg däremot från det sista halvåret av hennes regeringstid, vilket alltså sammanfaller med den dramatiska tiden.

En annan detalj i Strindbergs sätt att använda sina historiska källor är att han låter stoff från en händelse som omtalas i någon källa återkomma i flera olika episoder i dramat, ofta i ett helt annat sammanhang än i källan. Ett exempel på detta är hans sätt att använda Fryxells och Starbäcks referat av den messeniska smädeskriften. Stoff ur detta referat återkommer dels i en rad yttranden av Oxenstjerna, genom vilket Strindberg antyder ett samband mellan honom och smädeskriften, vilket inte återfinns i källorna. Vidare används stoff från smädeskriften i ett samtal mellan Kristina och Holm, där drottningen vill låna pengar till en balett och samtidigt frågar vad som sägs om henne på sta'n. Och för det tredje har Strindberg i smädeskriften fått idén till hotet mot Kristinas krona från de polska Vasarna.

Ett exempel på tillfällen då Strindberg för händelser i sitt drama har hämtat stoff och idéer från episoder, som i motsats till messeniuskriften inte alls återkommer i dramat, är Oxenstjernas yttranden vid utnämningen av Carl Gustav till tronföljare 1649. Inför De la Gardies avslöjanden om Kristinas omoral och katolska sympatier faller Oxenstjerna yttranden, som förefaller direkt hämtade från händelserna 1649; rikskanslerns ord vid samma tillfälle synes dessutom återklinga i hans ovilja att ta ställning i dramat för eller emot lämpligheten av drottningens abdikation.

Strindbergs syfte med *Kristina* var inte att skriva ett krönikespel, i alla detaljer överensstämmande med kända historiska fakta. I stället vill han

skapa ett porträtt av en historisk gestalt. Denna människa skulle vara psykologiskt trovärdig och "sann", dvs vara en konkretisering av Strindbergs inre föreställning om henne. För att inte beröva åskådaren illusionen av historisk autenticitet använder han sig av källornas uppgifter om historiska fakta, men bara så länge dessa inte strider mot den psykologiska trovärdigheten. Den dramatiska och psykologiska "sanningen" är viktigare än historisk exakthet.

VIII. Harriet Bosse, den själiska kärleken och Kristina

1. Strindberg, Bosse och Till Damaskus III

Martin Lamm har sagt att det enligt hans mening "konstnärligt värdefullaste" motivet i *Kristina*, drottningens förälskelse i Klas Tott, "hade beröringspunkter med [Strindbergs] eget livs största tragedi. Den tjugotreåriga vanbördingen förälskad i den tjugosjuåriga skådespelerskan på tronen; det är tjänstekvinnans son och 'friherrinnan' än en gång."¹

Huruvida Strindberg själv var medveten om dessa likheter med det första äktenskapet saknas uppgifter om; däremot har han upprepade gånger hävdad den tredje hustruns betydelse för utformningen av Kristina-gestalten. Han säger sig skriva rollen för Harriet Bosse och han har henne ständigt i tankarna under arbetet med *Kristina*. Senare hävdar han t o m att han i *Kristina* har "förklarat" hennes "natur" och "böjelser".² En undersökning av vad Strindbergs relationer till Harriet Bosse och hans syn på henne har betytt för *Kristina* förefaller väl motiverad.

Strindberg och Harriet Bosse träffades första gången den 31 maj 1900, då hon gjorde visit hos honom med anledning av att hon var föreslagen att spela Damens roll i *Till Damaskus I*. Frånsett ett enstaka tillfälle möttes de sedan inte förrän vid det första genrepet på detta drama den 15 november 1900, då Bosse gör ett djupt intryck på Strindberg (OD). Från denna dag börjar hans fantasi att intensivt sysselsätta sig med henne, vilket framgår av dagboken. En tät korrespondens tar också sin början, där Strindbergs attityd hela tiden är den faderlige vännen-lärarens.

Går man till dagboken blir bilden av Strindbergs känslor för Bosse en helt annan. Två saker slås man främst av: dels hans grubbel över huruvida han verkligen bör förena sina öden med henne med allt vad det skulle komma att innebära, dels det "telepatiska" samlivet med henne.

I sin ovisshet söker han stöd och ledning hos "makterna". Vardagliga upplevelser tolkar han som varsel huruvida han bör gifta sig eller ej (OD 28.1 och 11.2 1901). Han använder även sin gamla metod att på måfå slå upp Bibeln och andra skrifter (OD 28.1 1901), och hans rädsla inför ett äktenskap tar sig även uttryck i flyktplaner: till Paris, Berlin och ett italienskt kloster (OD 5.1, 15.1 och 17.2 1901). Men allt rinner ut i sanden.

Strindbergs vacklan och snabbt skiftande sinnesstämningar inför tanken

på ett äktenskap med Bosse har insiktsfullt utretts av Torsten Eklund, som även redogör för det andra dominerande inslaget i dagboksanteckningarna om förhållandet till Bosse i början av 1901: det "telepatiska" samlivet med henne, i dagboken markerat med tre kryss.³ Vad denna fantasierotik rent konkret innebar avstår Eklund från att diskutera, medan Lagercrantz avvisar förslaget att det skulle ha rört sig om onani och i stället hävdar att "de telepatiska övningarna snarare [är] att betrakta som imitationer, som dikt-övningar, som förberedelser för dikt".⁴ Ett argument som stöder denna åsikt är enligt Lagercrantz mängden av "beröringar", "praktiskt taget hur många som helst på en natt". Detta senare påstående är möjligen giltigt för 1908, en period då fantasierotiken starkt intensifierades, men inte för 1901. Då dyker markeringarna för en "telepatisk" förening med Bosse upp betydligt mer sparsamt, ofta med flera dagars mellanrum och aldrig mer än en per dag.

Dessa "beröringar" väckte hos Strindberg känslor av både positivt och negativt slag. Den 11 februari 1901 noterar han i dagboken att han och Harriet har "'njutit' hvarandras närvaro på afstånd", och den 21 skriver han: "Vaknade glad och lefnadsmodig, xxx (Egde henne)". Men han kan också uppleva samvaron som starkt skuldbelastad. Dagen innan, den 20, åtföljs de tre kryssen av ett rop om befrielse: "Ho skall mig förlösa ifrån denna syndens kropp?" Enligt Eklund såg Strindberg "sin drömerotik i ockultistisk belysning men han vacklade mellan en tolkning i enlighet med det Swedenborgska andeumgänget på ett högre plan och de från medeltidsmagin och häxprocesserna kända föreställningarna om incubi, onda demoner, som hemsöker och driver köttsligt umgänge med de sovande".⁵

Men det är viktigt att inte se Strindbergs oro och samvetskval inför den "otillåtna" fantasierotiken som en isolerad företeelse. I själva verket hänger den nära samman med hans fruktan för att binda sig i ett förhållande, som skulle komma att inskränka hans frihet och självbestämmande och ställa krav på honom i det dagliga umgänget, vilka han på grundval av tidigare erfarenheter visste var svåra för honom att uppfylla. Inte minst gäller detta det sexuella samlivet. Eklund synes anse att Strindbergs genom hela hans liv demonstrerade "oförmåga att sammansmälta de andliga och sinnliga momenten i kärleken" berodde på att Strindberg helt enkelt var rädd för kvinnorna.⁶

Det är i februari 1901 som dagboken domineras av den telepatiska samvaron med Bosse och diskussioner för och emot en förening med henne. Under samma månad skriver Strindberg de första partierna av *Till Damaskus III*. Detta "bekännelsedrama" är intressant i detta sammanhang av flera skäl. Dels har Strindberg här i sannolikt högre utsträckning än i något annat drama från denna tid hämtat stoff ur sin relation till Bosse. Dels har *Till Damaskus III* tillkommit under minst tre olika perioder under 1901,

varför det på sätt och vis kan sägas "spegla" olika faser i deras förhållande. Speciellt intressanta är de partier som med stor sannolikhet tillkom kronologiskt i direkt anslutning till *Kristina*. En jämförelse mellan dessa båda dramer förefaller givande, särskilt i fråga om behandlingen av erotiken och synen på kvinnan.

Jag ska i detta avsnitt redogöra för utvecklingen av relationerna mellan Strindberg och Bosse fram till dess att *Kristina* skrevs i september, och parallellt med detta undersöka hur deras förhållande "speglas" i *Till Damaskus III*. Härvid blir det nödvändigt med en diskussion kring dateringen av de olika partierna av detta drama. Under denna period skrev han även *Svanenit*, *Carl XII* och *Engelbrekt*.

Redan i samband med att Strindberg 1898 skrev de båda första delarna av *Till Damaskus* gjorde han utkast till en tredje del.⁷ Det dröjde emellertid drygt två år innan planerna på nytt aktualiserades. Den avgörande impulsen kom sannolikt i samband med framgången för *Till Damaskus I* på Dramatiska teatern den 19 november 1900.⁸ Under en repetition några dagar tidigare hade som nämnts Strindbergs intresse för Harriet Bosse väckts på allvar.

Från början har Strindberg, att döma av utkasten (SgNM 3:8,7, 3:9,2, 4:3,3, 4:3,4, 4:20,9) tänkt sig *Till Damaskus III* som ett femaktsdrama, och spår av en aktindelning finns, som Landqvist påpekat (29:379), även i manuskriptet. Själv har Strindberg, på grundval av originalmanuskriptet men tydligen strax innan detta förelåg i sin slutgiltiga form, upprättat en "tablåförteckning" (SgNM 4:3,8). Evert Sprinchorn, som bygger sin indelning på "blank species in the Swedish edition", ser fyra akter och nio scener, enligt följande:⁹

- Akt 1 scen 1 Flodstranden (29:239—268).
- Akt 2 scen 2 Korsvägen (29:269—296)
- Akt 3 scen 3 Terrass på klosterberget (29:297—309)
- scen 4 Kliplandskapet (29:309—316)
- scen 5 Matsalen — bröllopskvällen (29:316—321)
- scen 6 Matsalen — en tid senare (29:321—341)
- Akt 4 scen 7 Kapitelsalen (29:342—353)
- scen 8 Tavelgalleriet (29:353—359)
- scen 9 Kapelletts kor (29:360—363)

Jag använder mig i fortsättningen av Sprinchorns scenindelning.

Den 5 januari 1901 har *Kronbruden* avslutats (OD), och den 25 finns i dagboken en reflexion, som möjligen antyder att Strindberg redan då sysslade med *Till Damaskus III*:

Tänker öfver mitt lif så här: Är det möjligt att allt rysligt jag upplefvat är satt i scen för mig, att jag måtte kunna bli dramatiker och skildra alla själiska tillstånd och alla situationer. Dramatiker var jag vid tjugo år. Men hade mitt lif förflutit lugnt och stilla, hade jag icke haft något att skildra.

Mellan den 8 och 25 februari noterar Strindberg vid sex tillfällen att han skriver på *Till Damaskus III*. Därefter avbryts tydligen arbetet för denna gång.

Vid denna tid slits Strindberg fortfarande mellan längtan, fruktan och resignation vid tanken på ett äktenskap med Bosse. Men det är tydligt att han älskar henne, och hans förhoppningar att hon älskar honom tillbaka blir allt starkare. I dagboken kan vi följa hans agerande. Den 28 februari skickar Strindberg ett brev till Bosse. På eftermiddagen kommer hon på besök, "ljuflig, älskvärd, god", och får "Damaskus III som är en bekän-nelse". Dagen därpå, den 1 mars, sänds ett nytt brev till Bosse, där Strind-berg ber "henne yttra sig om Damaskus"¹⁰, men hon hör inte av sig. Men den 2 mars kommer hon, sedan Strindberg sänt henne ett brev från Tysk-land om ett gästspel. Han skriver i dagboken:

Hon hade Damaskus III och på min afgörande fråga (som jag trodde): Bör jag låta Den Okände sluta i klostret? svarade hon: nej, han har mera att uträtta i lifvet. — — — Nu var meningen jag skulle slå stora slaget och fråga — — — Men frågan uteblef och hon gled förbi alltsammans.

Något svar på sitt maskerade frieri får Strindberg alltså inte, men han är viss om att Harriet förstår: "Ett är säkert: nu vet hon hvar hon har mig!"

Dagen därpå, den 3, vaknade han "med fast beslut att yppa [sina] känslor för B. Skref ett långt brev och sände af" (nu försvunnet). Men inget svar kom, och den 4 skrev han ännu ett brev till Bosse "och resignerade" (även detta nu borta). Brevet lägger Strindberg den 5 mars i en brevlåda på Strandvägen under sin morgonpromenad. Han förefaller att ha givit upp hoppet, då Harriet kommer på besök klockan fyra på eftermiddagen samma dag, och "klockan 5 var jag förlofvad!" Och han ber: "O! Gud var oss nådig! Och välsigna vårt förbund!" En veckas intensivt agerande har slutligen lett till önskat resultat.

Harriet Bosses version av händelserna skiljer sig avsevärt från Strind-bergs i dagboken, vilken säkerligen är mer tillförlitlig som källa. Enligt Bosse besökte hon Strindberg i den enda avsikten att avsäga sig Eleonoras roll i *Påsk*. Då började han tala om hur han längtade efter "en kvinna som kunde försona honom med mänskligheten och kvinnan", lade händerna på hennes axlar, "såg djupt och innerligt" på henne och ställde den bekanta frågan: "Vill ni ha ett litet barn med mig, fröken Bosse?", varpå hon "helt hypnotiserad" svarade: "Ja, tack".¹¹ Som Bosse framställer saken var hon helt oförberedd på frieriet och blev mer eller mindre överrumplad. Hon nämner inte ett ord om breven, inte heller att hon redan dagen innan,

den 4, själv skrivit ett brev till Strindberg, där hon i visserligen förtäckt men ändå otvetydiga ordalag svarat ja på hans frieri via Den Okände i *Till Damaskus III*, som han framfört dels muntligt den 2 mars, dels tydligen även skriftligt i brevet den 3. Bosses brev av den 4 fick Strindberg dock inte ta del av förrän långt senare, den 25 april (se OD 2.3.01). Ovissheten om hur frieriet skulle avlöpa bör alltså ha varit större hos Strindberg än hos Bosse.¹²

Den 28 februari hade Strindberg som ovan nämnts överlämnat de dittills skrivna partierna av *Till Damaskus III* till Bosse. Exakt hur mycket som då var skrivet är osäkert. En antydan ger Strindberg själv i dagboken den 11 februari: "Längtar till renhet, skönhet och harmoni. 2^a akten af Damaskus III är influerad af B som nu inträdt i mitt lif." Som Ollén säger¹³ bör detta syfta på scen 2, Korsvägen, där Den Okände lägger fram sin syn på kvinnan, kärleken och äktenskapet.¹⁴ Förutsätter vi att scen 2 då existerade bör även scen 1, Vid flodstranden, av såväl logiska som innehållsliga skäl vara skriven.

En klar antydan om att också scen 3 skrevs under denna första period får vi i en uppteckning av ett samtal med Strindberg som Carlheim-Gyllensköld gjorde den 6 april 1901. Enligt denne sade Strindberg om Bosse då bl a: "När jag la an på henne skref jag tredje delen till Damaskus. Den ligger ofärdig, jag skall aldrig göra den färdig heller, fins bara ett exemplar, hos henne. Hon kommer in der, damen försvinner, eller förvandlar sig."¹⁵ Detta kan knappast syfta på något annat än den episod i scen 3, där Frestaren och Damen strider om Den Okändes själ och där Damen besegrar Frestaren genom att hon "transformeras" till Den Okändes mor (29:308).

I striden om Den Okändes själ före "transformeringen" säger Damen till Den Okände: "Kom hit, mitt barn, skall jag visa dig Guds sköna skapade värld" och hon uppmanar honom: "Så kom min vän och lägg din hand i min!" (29:306f). Dessa repliker ligger sannolikt bakom Bosses ord i brevet den 4.3:

Om De tror at den kvinde De vil dikte til Den Okände har magt at binde ham fast ved livet gennem at tage ham ved hånden og vise ham alt det lyse og gode, som også findes i verden, så gjør han ikke ret i at gå til klostret.¹⁶

Men Bosse är tydligen rädd för att Strindberg överskattar kvinnans (dvs hennes egen) "ånd", klokhet och kunskaper, varför hon gör honom följande förslag:

Jeg kan godt forestille mig den lille kvindes jublende glæde, om Den Okände — trods alle hendes forestillinger — bare ganske stille tog hendes hånd i sin og vandret henad mod — målet.

Og glemte klostret!¹⁶

Alltså ett ja — men samtidigt en varning till Strindberg: det är han som är den starkare och måste ta ”den lille kvinde” vid handen och föra henne mot målet — inte tvärtom.

Även scen 4 ingick sannolikt i de partier av *Till Damaskus III* som överlämnades till Bosse den 28 februari. Där frågar Frestaren Den Okände, sedan Modern försvunnit i sitt moln: ”Vad drömde du? Tal’ om!” Den Okände svarar: ”Mitt ljuva hopp, min dunkla längtan, och min sista bön! — — — Försoningen med mänskligheten, genom kvinnan! —” (29:309). Och samma dröm återkommer han till senare i samma scen: ”Jag skulle visserligen ännu kunna tänka mig en försoning med mänskligheten och kvinnan — genom kvinnan!” (29:314). Repliken kan uppfattas som en fråga, som troligen ställdes mer explicit i Strindbergs nu försvunna brev den 3.3. I Bosses svar på denna fråga i brevet den 4.3 finns en formulering som för tankarna till Den Okändes repliker i *Till Damaskus III*. Hon skriver att ”hendes mål var jo att före ham til forsoning med menneskerna — det han ønsket og håbet”.¹⁶

I synnerhet slutet av scen 4 torde ganska direkt spegla Strindbergs vacklan inför ett äktenskap med Bosse, vilket framgår av dagboksanteckningarna. På en punkt är en jämförelse av speciellt intresse. Den 12 februari skriver han i dagboken:

Det jag nu genomgår är hemskt och underbart — jag sitter liksom väntande en dödsdom. Jag tror ibland att hon älskar mig, ibland icke. Ske Guds vilja! Om jag blott fick veta den. Hittills ha lika många varsel varit för som mot. Vid hennes sista besök tyckte jag en engel var i rummet, och jag fattade beslut till det goda, hoppandes få försoning med kvinnan, genom kvinnan. I tre dagar har jag nu haft henne i rummet och erfarit ett lyftande förädlande inflytande — hvilket en dämon väl ej kan ha med sig.

Men han är fortfarande inte säker: ”Dämoner kunna ju klä ut sig till englar” (OD 14.2).

I dramat säger Frestaren: ”nu är dämonen lös!”. Och Den Okände svarar: ”Dämonen? Javäl! Men hur om hon en dämon är, hur kan en dämon mig giva lust till dygd och godhet? [— — —] Och hon blev den som först det ljuva ordet sade fram! Jag älskar dig! Hur kan en djävul oss förädla; hur kan en avgrundsande blåsa godhet in; hur . . . Nej, det en ängel var! En fallen visserligen; och hennes kärlek var en bruten stråle från det stora ljuset, det eviga, som värmer och som älskar! — älskar! — älskar!” (29:311f).

Denna replik är intressant av flera skäl. Dels vågar Strindberg, plågad av ovissheten, i dramatiska fiktiva form ge klarare uttryck åt sina innersta förhoppningar i fråga om Bosses känslor för honom. Dels är den ett exempel på hur han ser på sitt förhållande till Bosse i ockultistisk belysning.

Ett viktigt tema i *Till Damaskus III* är diskussionerna om kvinnornas na-

tur och kärlekens väsen; som Lamm har påpekat upptas minst två tredjedelar av dramat av Den Okändes tal med kvinnor och om kvinnor.¹⁷ Strindbergs tonfall är i dessa fyra första scener mestadels behärskat och lugnt analyserande, även om hans bitterhet över den behandling som han fått utstå av kvinnorna någon gång skymtar fram. Idealet är en ren osinnlig själarnas kärlek och sexualiteten framställs som en förbannelse, t ex i scenen med Venusdyrkarna som botas från sin syfilis genom att inandas svavelångor. ”Hur unknar livets källa?” frågar då Den Okände och Confessorn svarar: ”När Afrodite, född ur havets rena sköte, vältrar sig på jorden! . . . När Afrodite Urania, den himmelska, förnedrar sig till Pandemos, All-Fari-Venus” (29:271).¹⁸

Strindbergs gamla anklagelser mot kvinnorna att det är de som framkallar syndafallet återkommer även här (29:277). Och det är genom den rena, syndfria moderskärleken som han hoppas nå försoning med mänskligheten och kvinnan — en tanke som återkommer bl a i *Carl XII* och *Kristina*.

Balansen och måttfullheten liksom frånvaron av häftigare angrepp på kvinnorna i dessa fyra första scener av *Till Damaskus III* har sin motsvarighet i dagboksanteckningarna från tillkomsttiden, februari månad 1901. Dessa präglas av en längtan till ”renhet” och strävan efter ”försoning”. Det genomgående temat är kärleken till Bosse och förhoppningarna att hon återgäldar hans känslor. Men ända in i det sista är han oviss om huruvida han bör binda sig i ett nytt äktenskap och om inte en förbindelse på avstånd vore att föredra:

Tänk om det är och blir en dikt alltsammans? Hvad så? Så skrifver jag en dikt, då, som skall bli vacker! Och saknadens smärta skall utbytas i sång. Dante fick aldrig Beatrice, därför blef han henne trogen; trots det att hon lefde i äktenskap med en annan! (OD 1.3.01).

I fjärde scenens slut säger Den Okände: ”Erfarenheten har lärt att ju närmare, dess fjärmare, och ju längre från varandra dess närmare.” Confessorn: ”Det visste jag från början — det visste redan Dante, som hela sitt liv ägde Beatrice’s själ, och det visste Beethoven som var vigd på avstånd med Therese von Brunswick — en annans maka! . . .” Den Okände: ”Och likafullt . . . Sällheten är endast att finna i hennes närhet!” (29:314f).

Det är som framgått sannolikt att scen 1—4 av *Till Damaskus III* skrevs i februari 1901, med ett litet undantag. Slutsidorna (29:315f), där Den Okände beslutar sig för att våga ett nytt äktenskap och (liksom Strindberg) flyttar in i ett alldeles nytt, obegagnat hus, bör ha skrivits efter det att Strindberg fått ja på sitt frieri till Bosse, dvs efter den 5 mars.

Strindberg har gjort sitt val; han hoppas finna ”sällheten” i Harriet Bosse’s närhet. Men det är samtidigt uppenbart att tanken på äktenskapets fysiska sida oroar honom. Redan dagen efter förlovningen, den 6 mars, får

åsynen av en bäddad soffa honom att reagera med tydlig motvilja: "Hvad är detta? Ska vi så hastigt falla? — — — Det är dit det går! Det det skall! Dit det alltid går, måste gå!" (OD).¹⁹ I breven till Bosse finns antydningar som pekar i samma riktning. Redan den 25 februari berättar han om Balsacs och Péladans androgyner, "Symbol af den högsta, fullkomligaste menniskotyp", och han tillägger: "Begär nu ingen förklaring men behåll ordet i minnet. En dag när sakförhållandet faller inom Er erfarenhetssfär, så kan ordet kasta ljus på saken".²⁰ Och den 31 mars skriver Strindberg apropå det tydligen just fullbordade dramat *Svanevit*: "Vid blomsterprofvet i Svanevit får prinsen Henne, emedan hans begär äro renast, 'och derför starkast!' Ty det andra är svaghet!" Och han förklarar att "För mig är du Svanevit".²¹ Naturligtvis bör man inte dra för stora växlar på antydningar av detta slag, t ex att Strindberg skulle ha önskat ett "vitt" äktenskap. Sannolikare är att han kände oro inför det äktenskapliga samlivet och med formuleringar av det citerade slaget ville varna och förbereda fästmän för kommande problem.

Under en stor del av förlovningstiden (9 mars—17 april) saknas anteckningar i dagboken, men den 18 april noterar Strindberg att han haft "många herrliga stunder med Harriet som verkligen älskar mig". Att han själv var djupt förälskad bekräftas av hans många brev till Bosse, även om enstaka misshälligheter kunde uppstå.²² Vigseln fick uppskjutas till den 6 maj på grund av juridiska komplikationer.²³ I dagboken skriver Strindberg på bröllopsdagen: "Hemkomsten då salen var fylld af blommor och hela våningen upplyst var som en saga." Trots att bröllopsnatten tydligen var en besvikelse för dem båda (se även OD 2.6.04)²⁴, känner han i varje fall de närmaste dagarna en djup om än på något sätt överklig lycka.

I slutet av maj kommer den första krisen. Harriet vill gå på maskerad men Strindberg vägrar och hotar att resa, och den 30 maj antecknar han lakoniskt: "Explication. Skillnad i säng."²⁵ I allmänhet förefaller de dock att ha levt tillsammans i god sämja, och när Harriet den 22 juni ensam far till sin syster på landet för att fira midsommar sker detta i fullt samförstånd med Strindberg.²⁶

Orsaken till att Strindberg stannade i Stockholm var att han ville avsluta *Carl XII*, vilket skedde på midsommarafton, den 23 (OD). Den 25 kommer Harriet hem, "Strålände af glädje". "Vi lefva i full harmoni" skriver Strindberg i dagboken, och de planerar för sommaren: "Jag telegraferar till Kymendö för att få hyra sommarnöje. Om ej var ledigt, skulle vi resa utrikes."

Men redan dagen därpå är situationen totalt förändrad.²⁷ Dagboksanteckningarna dessa dagar lyder:

26: Strålände morgon full af glädje och förhoppningar. Telegram från Kymendö att det var uthyr! — — — Då känner jag att jag ej "får" lemna Sverige utan måste bli i mitt land. H. blir vred.

På aftonen reser hon — utan afsked, utan att säga hvarthän!

Hvilken sorgens natt!

27^e Fasansfull morgon. Saknad, sorg, förtviflan.

28: D:o.

29: Bref från Harriet. Hon är på Danska Kusten.

Den 27 och 29 juni skriver Strindberg två brev till hustrun; båda avsänds dock samma dag, den 29.²⁸ I det senare brevet nämner han att han, uppenbarligen samma dag som han skriver det, från Harriet fått dels ett telegram lydande "Jag lever", dels ett brev.²⁹

Sammanställer man breven och dagboken har händelseförloppet uppenbarligen varit att Harriet den 26 juni rest sin väg i vredesmod utan att tala om vart och lämnat Strindberg i ovisshet och ängslan. Den 29 får han så först ett telegram och sedan ett brev vari hon omtalar sin vistelseort, Hornbaek. Han skriver då ett svar på Harriets brev och sänder även med sitt brev av den 27 som han inte kunnat skicka tidigare eftersom han inte känt till hennes adress.³⁰

Men det finns ett dokument som förefaller "avslöja" att Strindberg mycket väl visste vart Harriet rest. Det är ett telegram som enligt notering på blanketten inlämnades kl 2.45 em den 26.6 1901 och som lyder: "Vill Du möta mig i Sassnitz så kommer jag genast. Tack för brefvet. Svar afgått! Älskade! August Strindberg".³¹ Detta telegram har föranlett Lagercrantz att hävda att "Dagboksanteckningen är en dramatisering" och att hela historien var en av Strindberg själv arrangerad katastrof.³² Jag tror att det snarare rör sig om en feldatering av telegrammet och att Strindbergs förtvivlan således var äkta.

Om telegrammet verkligen sändes den 26 måste en osannolik mängd saker ha hunnit inträffa före 2.45: telegram från Kymendö: uthyr!, beslut av Strindberg: ingen utlandsresa!, dukning av bord med vin, frukt och Baedeker (enligt Harriet), gräl och gråt, Harriet packar och ger sig av (vart? knappast på vinst och förlust till Centralstationen, kanske till systemen Dagmar), brev (med bud?) från Harriet till Strindberg, brev från denne till Harriet (enligt telegrammet) samt ändring i fråga om makternas förbud för utlandsresa. Och varför sände Strindberg telegram till Hornbaek 2.45 om Harriet inte reste förrän "på aftonen"? Det finns ju knappast något skäl att anta att Strindberg ljuger i dagboken om tidpunkten för Harriets avresa. Antar vi däremot att telegrammet sändes den 29 faller alla bitar på plats. Denna dag fick han ett brev från Harriet och sände själv ett; något Strindbergbrev från den 26 är inte känt. I telegrammet föreslår han möte i Sassnitz; detta upprepas i brevet den 29 med tillägget: "endast der!"³³

Under dessa ensamma dagar i slutet av juni tar Strindberg fram *Till Damaskus III*. I brevet den 29 berättar han utförligt om "hur vackert jag skildrat vår hemkomst i hemmet — bordet med blommorna, 'ljuslågorna i kandelabrarne stå stilla af andakt, blommorna tänka'". Det han beskriver i detta brev är scen 5 i *Till Damaskus III*: Damens och Den Okändes hemkomst till det egna hemmet på bröllopsdagens kväll (29:316—321). Nyss har citerats ett utdrag ur dagboken från bröllopsdagen: det är den känsla av intensiv men samtidigt överklig lycka han då erfor som han försökt återskapa i dramat, med blommorna, ljusen och tystnaden som bärande element.

Ollén säger, utan att ange några skäl, att Strindberg "tycks ha" skrivit även det följande partiet (29:321—325), samtalet mellan Damen och Den Okände någon tid efter bröllopet, under dessa sista dagar i juni.³⁴ Ett stöd för Olléns åsikt kan vara ett utkast till "tablå" 5—7 av *Till Damaskus III* (SgNM 4:3,6). De båda första "tablåerna" har rubrikerna "De nygiftas sal, hemkomsten på qvällen" resp "En af dagarne efter bröllopet". Innehållet i utkastet skiljer sig visserligen en del från dramat, men det är tydligt att Strindberg i varje fall har planerat dessa båda partier i ett sammanhang. En detalj som också möjligen kan tala för att Ollén har rätt är en formulering i Strindbergs brev till Bosse av den 29 juni som erinrar om känslor som Damen får ge uttryck åt i detta andra samtal. I brevet skriver Strindberg: "Ditt telegram 'Jag lefver' hviskade en demon mig att öfversätta: 'Jag var död i din närhet! Nu lefver jag! när jag kom ifrån Dig'."³⁵ "Stannar jag så dör jag!" säger Damen och strax därefter: "Jag ville dö! men jag vill icke . . ." (29:324). Damen kan inte leva i Den Okändes närhet. Med den senare förhåller det sig tvärtom. Damen frågar: "Skall jag gå ifrån dig?" Den Okände: "Då dör jag!" (29:324). I brevet till Bosse den 27.6 heter det sedan Strindberg undrar om Harriets uppbrott behövs för att han skulle känna hur högt han älskade henne: "Nej, ty det visste jag när jag sade: 'Nu har Harriet mitt lif i sin hand! Går hon, så dör jag!'"³⁶

Mot antagandet att Strindberg skrev även detta andra samtal mellan Den Okände och Damen under de ensamma dagarna efter midsommar talar främst psykologiska skäl. I breven den 27 och 29 finns endast en gränslös kärlek och förtvivlad saknad; inte en antydning till förebräelser eller anklagelser. I dramat utför Damen och Den Okände en skoningslös dissekering av sina ömsesidiga känslor med delvis hårda anklagelser; slutet blir att de är överens om det omöjliga i att leva tillsammans eftersom de sårar varandra så grymt. Men kanske använde Strindberg sig av dramats fiktiva form för att uttrycka känslor mot Bosse som han inte kunde formulera i brev utan att riskera att förlora henne?

Med stöd av det nämnda utkastet är jag böjd för att instämma i Olléns förmodan att även det andra samtalet mellan Damen och Den Okände

skrevs mellan den 26 och 30 juni. Att Strindberg i brevet till Bosse nämner endast det första samtalet kan ha berott på dess funktion av "lockbete" för att få hustrun tillbaka; det andra som slutar med en brytning mellan de älskande skulle naturligtvis ha fungerat i motsatt riktning.

Enligt det nämnda utkastet skulle detta senare samtal sluta med att Den Okände efter Damens sorti "Tänder eld på huset och går — till klostret" (SgNM 4:3,6). Men Strindberg hade ännu en del sanningar att leverera om kvinnan, kärleken och äktenskapet innan han kunde låta Den Okände ta detta steg.

När tillkom då återstoden av *Till Damaskus III*? Svaret är att om detta är osäkerheten ännu större än i fråga om de nämnda partierna. Den 16 september skänker Strindberg i sitt testamente *Till Damaskus III*, tydligen i avslutat skick, till sin bror Axel³⁷, å andra sidan hävdar Lamm, dock utan belägg, att dramat blev "föremål för ändringar och tillägg ända fram till utgivandet 1904".³⁸ Genom att sammanställa dagboksanteckningar, manuskript och ovan nämnda tablåförteckning, som Strindberg skrev på grundval av manuskriptet i ännu inte slutgiltigt skick, kan dock en ungefärlig kronologi ges.

Först av de återstående partierna tycks scen 7 och 8, Kapitelsalen och Tavalgalleriet (29:342—359), ha tillkommit, exakt när finns dock inga uppgifter om. Ollén synes anse att dessa scener tillkom redan i februari 1901. Hans motivering är överensstämmelsen mellan den "självbesinning, i vilken Strindberg under februari skrev huvudparten av den tredje delen" och den uppmaning som patern riktar till Den Okände i slutet av scen 8: "Humanitet! och Resignation!"³⁹

För Olléns åsikt talar flera skäl. Först tidsfaktorn: Strindberg hade under februari betydligt mer tid till sitt förfogande för att ha hunnit skriva även dessa scener än vid någon av de båda senare tidpunkter som skulle kunna vara aktuella: slutet av juni och slutet av augusti—början av september. Dessutom klosterplanernas aktualitet: det framgår både av dagboken och brev att han under februari verkligen hyste planer på att inträda i något kloster, om än ej för livet.⁴⁰ Tilläggas bör att Den Okände i scen 7 och 8 visserligen befinner sig i ett kloster men ännu ej bestämt sig för att "sluta" där; dessa båda scener kan alltså mycket väl ha ingått i de partier som överlämnades till Bosse med en begäran om ett utlåtande om huruvida Strindberg borde låta Den Okände "sluta" i klostret.

Ett argument som klart talar emot att scen 7 och 8 tillkom i februari är pagineringen i det bevarade manuskriptet. Av detta framgår att scen 5, som säkerligen skrevs först i slutet av juni, har införts före scen 7 och 8.

Av återstoden av *Till Damaskus III* förefaller att döma av pagineringen i den nämnda tablåförteckningen (SgNM 4:3,8) det andra partiet av scen 6 ha tillkommit först, dvs det avsnitt där Den Okände och Frestaren tävlar

om att avslöja kvinnornas uselhet (29:326—333). Sist har uppenbarligen tillkommit det tredje partiet av scen 6 (främst en diskussion mellan Frun och den Okände om varför deras äktenskap misslyckades, 29:333—341) och scen 9, där Den Okände definitivt inträder i klostret (29:360—363). Noteringar om de båda sistnämnda partierna saknas nämligen i tablåförteckningen.

Beträffande de omarbetningar, som enligt Lamm ägde rum ända fram till tryckningen 1904, så berörde dessa sannolikt slutet av dramat: dels tillkomsten av scen 9, i Kapellets kor, och dels uteslutningen av en scen närmast före denna, som i tablåförteckningen har beteckningen "Kloster-Trädgården". I manuskriptet finns en lucka mellan sid 167 och 182, och det förefaller rimligt att anta att det är "Kloster-Trädgården" som utesluts. Kanske är ursprunget till denna scen en i ett utkast (SgNM 4:3,3) skisserad akt med rubriken "Trädgården med grafvarne", där Den Okände "råkar sin ungdoms förförare", bl a "Viktor Rydberg som nu är Biskop". Idémässigt förefaller detta ligga nära tankegångarna i scen 8, Tavelgalleriet.

Det intressantaste i förhållande till *Kristina* är emellertid de senare partierna av scen 6 (29:326—341). Dessa har med ganska stor säkerhet tillkommit i slutet av augusti eller början av september, alltså parallellt med *Engelbrekt* (avslutad 3 september) eller i skarven mellan detta drama och *Kristina* (omnämnd första gången ca 10 september).

Den 6 september gör Strindberg en lång utläggning i dagboken (mer än två foliosidor), fylld av bitterhet över hur äktenskapet har utvecklats och av vämjelse vid livet. Och han avslutar: "Mina sista på erfarenheter väl grundade tankar om qvinnan och kärleken finnas i Damaskus Tredje Delen." Ordet "sista" måste rimligtvis betyda att han nyligen sysslat med *Till Damaskus III*, och uttrycket "tankar om qvinnan och kärleken" passar bäst in på de nämnda partierna. När detta avsnitt börjar har Damen just avförts ur handlingen, och nu kastas alla hänsyn och åtskilliga "sanningar" om kvinnorna levereras; de hätskaste läggs försiktigtvis i Frestarens mun. Han och Den Okände samtalar i all sämja om kvinnans ondska, falskhet, själviskhet, härsklystnad. Hon sägs stå i ett naturligt och oundvikligt motsatsförhållande till mannen och saknar helt förmågan att älska; henens kärlek är endast en spegelbild av mannens, från vilken hon suger upp alla dåliga egenskaper medan mannen drar till sig hennes goda, varigenom han förädlas medan kvinnan blir allt råare. Och roten till (den äkta) mannens elände är ytterst sexualdriften, som får honom att stå ut med allt från kvinnans sida: "där är förnedringens källa!" säger Frestaren (29:331).

På en rad punkter kan överensstämmelser konstateras mellan dessa senare partier av scen 6 i *Till Damaskus III* och noteringar i dagboken, speciellt från den 6 september. Ett exempel är "ackomodationsidéerna", dvs

känslan av att mannen orenas genom kvinnans umgänge med andra män (se t ex 29:327,336 och OD 6.9.01).⁴¹ Men framför allt gäller överensstämmelsen den intensiva avskyn inför sexualakten. I dramat visar sig inte bara Den Okände utan även Frestaren ha samma syn på denna. Den senare säger bl a:

Jag har aldrig förstått hur en kyss, som är ett ofött ord, ett ljudlöst tal, ett tyst själarnes språk, kan genom en helig handling få utbytas mot — — — en kirurgisk operation! som alltid slutar med gråt och tandagnisslan. Jag har aldrig fattat hur den heliga natten, den första, då två själar skola kyssa varandra i kärlek, hur den skall sluta med blodutgjutelse, kiv, hat, ömsesidigt förakt — och charpie (29:340).

Man erinrar sig här Strindbergs egen beskrivning i dagboken av bröllopsnatten (se OD 6.5.01 och 2.6.04), som han försökt göra oläslig genom överstrykningar men lyckats endast delvis. Samma intensiva motvilja som i dramat möter i dagboken den 6 september:

Min själ älskade denna qvinna och äktenskapets brutalitet äcklade mig. Jag har för öfrigt aldrig rätt förstått hvad den stora kärleken till en vacker kvinnosjäl har med det icke fina fortplantningsbestyret att göra. Kärlekens organ är det samma som det ena exkrementeringsorganet! Är det icke karakteristiskt!

Den extrema hätskheten gentemot kvinnorna i dagboken och *Till Damaskus III* korresponderar väl med de känslor som Strindberg lägger i dagen gentemot hustrun i breven från just dessa dagar. I speciellt breven från 28 augusti till 4 september⁴² väller en uppdämd bitterhet fram. Strindberg anklagar hustrun för att ha lekt "giftblanderska" och ha avslöjat deras äktenskaps hemligheter, hon har varit rå och elak och anspråksfull utan täckning och hon har förnedrat honom. Det är i denna sinnesstämning som Strindberg börjar skriva *Kristina*.

Vad var det då som låg bakom de bittra anklagelserna mot hustrun i breven från början av september och hätskheten mot kvinnosläktet i dagboken och i de partier av *Till Damaskus III* som sannolikt skrevs vid samma tid? Vad hade hänt sedan Bosse reste ensam till Danmark?

Strindberg härdade inte ut länge utan hustrun i Stockholm. Redan den 1 juli reste han efter, och hela juli månad tillbringade de tillsammans i Hornbaek (OD). I sällskapslivet på den eleganta badorten ansträngde han sig verkligen för att vara hustrun till behag. Den "tortyr" han utstod i hustruns "pensionatshof" vände han senare till nya anklagelser mot henne.⁴³ Det var dock inte förrän de i början av augusti rest till Berlin som den bitterhet hans eftergifter alstrat hos honom kom till uttryck. Där inträffade den 3 ett våldsamt uppträde sedan Strindberg kallat hustrun "hora" (OD). Strindbergs egen förklaring är att hans förtigande av sanningen för att vara hustrun till lags för honom hade inneburit en fostran

till falskhet, som han till slut måste revoltera emot. Dessa upprörda händelser i Berlin skulle komma att få ett avgörande inflytande på äktenskapet och även spela en roll för *Kristina*, varför det finns anledning att återkomma till dem.⁴⁴

Makarna återkom till Karlavägen 40 den 7 augusti, och två dagar senare konstateras det att Harriet är gravid (OD). Hon är fortfarande djupt sårad av "ordet" i Berlin; den 20 meddelar hon Strindberg att barnet ska heta Bosse, vilket naturligtvis väcker hans vrede och misstänksamhet, och den 22 får han ett brev vari han underrättas om att "hon gått för alltid" (OD).

När Bosse förra gången, knappt två månader tidigare, lämnade Strindberg var han förtvivlad och breven fyllda av kärleksförklaringar. Nu är tonen, som visats ovan, helt annorlunda.

Det finns ytterligare ett dokument som avslöjar åtskilligt om Strindbergs syn på Harriet Bosse och på deras inbördes relationer under de dagar då *Kristina* koncipierades. Den 22 augusti, samma dag som hustrun lämnar honom, skriver han i dagboken: "Vaknade vid olust till Engelbrekt som jag hållit på med. Tog fram Korridordramat och Bosättningen." "Korridordramat" är en förstudie till *Ett drömspel*⁴⁵, medan "Bosättningen" aldrig utfördes; av detta planerade drama återstår utkast omfattande tre folioark (SgNM 3:16,1—3). Av dessa framgår att "Bosättningen" skulle ha blivit en mycket lätt maskerad berättelse om hans äktenskap, med honom själv och Bosse i huvudrollerna. "Han" är kompositör och Bachälskare medan "Hon" är operettsångerska, föredrar Offenbach samt är betydligt yngre än sin man. Den yttre handlingen följer nära utvecklingen av Strindbergs och Bosses förhållande. Han oroas över att han är betydligt äldre än hon, men hon lugnar honom. Han "diktar in i henne alla goda och stora egenskaper hon saknar, till och med renhet". Trots det "dubbel-lif" som hon sägs leva älskar hon honom, och "De drömma om lyckan" och rustar med våningen som han precis som Strindberg köpt med 30 års arbete. Trots misshälligheter och "svårigheter vid lysningen" gifter de sig, och på bröllopsaftonen råder "Helig stilla glädje". Men snart "leds" hon och "Slutligen dras han till en badort och torteras. Håller sällskapsdam åt de andra." Efter hemkomsten konstateras att "Hon är i välsignadt tillstånd" och hon kommer med antydningar om "hur barnet har kommit, etc?". Slutligen ger hon sig i väg och han sitter ensam i det skövlade hemmet. Men trots allt välsignar han hennes minne eftersom "Hon har förädlat och förfinat honom . . . Men hur kunde hon göra det, då hon intet godt hade att gifva, utan bara var elak?".

Porträttet av "Henne" är grymt. Hon gifter sig med mannen "för att vinna en rol", hon är ytlig och banal, hackar på honom och avskyr hans musik, och när han ger henne den frihet hon förbehållit sig föraktar hon honom. Egenkärleken är framträdande: "Hon är afvundsjuk på Honom

derför att Han fått Henne. Det är för mycket, tycker hon. 'Je m'aime'."

En egendomlig omständighet är att den kvinnliga huvudpersonen kallas "Lilla Allert" (SgNM 3:16,3). En dotter till köpmannen Clas Allerts omtalas i de historiska källorna som älskarinna till den blivande Carl X Gustaf och mor till hans barn, och enligt utkastet till *Kristina* planerade Strindberg att låta "Lilla Allert", som han där kallar henne, ingå bland de agerande, en idé som dock övergavs. Noteringen om "Bosättningen" 22 augusti är den enda om detta planerade drama, och omnämnandet av "Lilla Allert" kan tyda på att Strindberg redan då inlett förarbetena till *Kristina*.

2. Harriet Bosse och Kristina

Ett sagospel — *Svanevit* —, ett "bekännelsedrama" — *Till Damaskus III* — och ett historiskt skådespel — *Kristina*: tre dramer av helt olika slag, men tillsammans speglar de Strindbergs förhållande till Harriet Bosse, från de första förhoppningarna, över förälskelse, förlovning och kriser fram till en — låt vara temporär — försoning.

Mest anmärkningsvärt är naturligtvis, att Strindberg i ett historiskt skådespel som *Kristina* har kunnat väva in så mycket av sina relationer till Bosse och sin syn på erotiken. Givetvis kan han inte i ett drama som bygger på kända historiska företeelser infoga biografiskt material på samma tåmligen direkta sätt som i ett bekännelsedrama" av *Till Damaskus II*:s typ. Men han hade otvivelaktigt stöd i det förhållandet att han för det erotiska motivet i *Kristina* — drottningens kärlekshistoria med Klas Tott — som tidigare visats hade mycket litet att bygga på från sina historiska källor och han kunde därför arbeta friare.

Då Strindberg skrev *Kristina* i september 1901 hade Bosse lämnat honom i avsikt att aldrig återvända. Som framgått av kap "Tillkomsten" för Strindberg gång på gång *Kristina* på tal i breven till hustrun, och han uppger att han ständigt har henne i tankarna under författandet.

Men det är också uppenbart, att Strindbergs känslor för hustrun under de veckor då arbetet med *Kristina* pågick undergick en förändring. I flera brev i början av september riktar han bittra förebråelser till hustrun, samtidigt som han tigger henne om att komma hem igen. Han talar om hennes själviskhet och stinkande hat, han känner sig förnedrad av hennes uppförande mot andra män och han känner sig genom henne neddragen i det fula, onda och orena. Han misstänker att hon avslöjar för världen hans sexuella ofullkomlighet, uttalar misstankar om hennes äktenskapliga trohet och tvekel om sitt faderskap till det barn hon väntar.⁴⁷ De senare misstankarna återkommer ännu den 8 september, och den 10 omtalar han hur främ-

mande och hatfull Bosse verkat på honom vid ett möte.⁴⁸ Men tonen i breven förändras gradvis. Beskyllningar och förebråelser försvinner, och han endast tigger och ber hustrun om att komma tillbaka och ber om förlåtelse för vad han själv brustit. Den 20 september skriver han: "Jag kan icke vara ovän med Dig!", den 21: "Hvilken lycka för den arma Drottningen att jag ännu hade din vackra bild kvar i ägo och hjerta! nu när jag tecknat henne!" och den 23, samma dag som *Kristina* fullbordas: "Din ande följer mig alla timmar på dagen, och Du följer mitt samvete! [— — —] Förlåt mig; allt, allt ondt jag gjort Dig!"⁴⁹

En orsak, kanske den främsta, till Strindbergs förändrade inställning till Bosse var att hon bar på hans barn; moderskapets helighet är ju en gammal tanke hos honom. Det ofödda barnet figurerar i nästan alla Strindbergs brev till Bosse under den aktuella perioden; en gång riktar han t o m ett brev direkt till det. I de tidigare breven skriver han om hustruns grymhet att vägra barnet en far och honom faderslyckan⁵⁰, men anklagelserna försvinner gradvis och avlöses av längtan efter barnet och modern. Redan 11 september är detta tydligt. Han skriver då: "Hvem skall hålla den lilla handen när barnet kommer, hvem skall kyssa den heta pannan och lida med den lidande modren? för att lindra hennes smärter?"⁵¹ Och den 23 är hans övertygelse att moderskapet förvandlar kvinnan uppenbar:

[— — —] barnet, moderskapet, lidandet har — Dig ovetande framdanat en ny, stor herrlig qvinna, som jag såg skymta sist och som gjorde mig lycklig!

Du berättade en gång om din Syster Alma och den omdaning af hela hennes personlighet som hennes moderskap medförde.

Detta går Du också till mötes! Och omtanken om ditt barns framtid skall nödga Dig hata det onda.⁵²

I dagboken beskriver Strindbergs känslor en liknande kurva: i början av *Kristinas* tillkomsttid bittra förebråelser och anklagelser mot hustrun vilka gradvis försvinner. Anklagelserna rör sig främst inom det sexuella området och är allra starkast den 6—7 september, strax före det första säkra beläget för att arbetet på *Kristina* inletts. Misstankarna mot hustrun är av samma art som i breven, men det som gör Strindberg mest förtvivlad är hans känsla av att hans ande genom Bosse dras ner i de lägre sfärer där hon vistas: "jag känner hur denna qvinna nu går omkring med det finaste af min själ som hon fått, och bjuder på mig i sällskaper. Jag känner mig orenad genom henne. Fremmande män orena mig genom de blickar som de orena henne med. Genom denna qvinna sjunker jag ner i dy, äfven om vi äro skilda åt" (OD 6.9). Ännu den 16 september återkommer samma tankar, och Strindberg känner det som om han genom hustrun återigen fastnar i den syndens trälldom som han genom Infernokrisen har lyckas befria sig ifrån. I sin förtvivlan ansätts han ännu starkare av de tankar på självmord som i ett par veckor plågat honom. Dessa tar sig även uttryck

i det testamente som Strindberg samma dag sänder till sin bror Axel, och där han förordnar om sitt lik, sin begravning, likkista, gravsten och kvarlåtenskap. Att han i fråga om det sistnämnda endast har brodern och barnen i åtanke ger en fingervisning om hans bitterhet mot hustrun.⁵³

Återstoden av *Kristinas* tillkomsttid karaktäriserar Strindberg i dagboken sin sinnesstämning med orden "Fasans dagar", men det är tydligt att han arbetar på att få Bosse tillbaka. En temporär försoning äger rum samma dag som *Kristina* avslutas, alltså den 23, och han noterar: "Full harmoni, allt ljust!"

Strindbergs sätt att framställa drottning Kristina, i utkasten och i det färdiga dramat, och omsvängningen i hans känslor för hustrun under de veckor då *Kristina* kom till uppvisar anmärkningsvärda överensstämmelser. I utkasten är hätskheten mot Kristina påfallande, i synnerhet i fråga om hennes sexualmoral; framför allt tycks Strindberg vara angelägen om att på ett för drottningen så pinsamt sätt som möjligt avslöja hennes omoral för omgivningen och alldeles speciellt för den oskyldigt älskande Klas Tott. Samma drag är även starkt framhävda i det färdiga dramatets första akt, främst i Kristinas utmanande uppträdande gentemot Tott och i hennes tve tydiga repliker till De la Gardie. Men efter den första akten mildras bilden av drottningen, och hennes omoral intar inte längre någon framträdande plats i dramat. Och i Carl Gustavs strafftal i den sista akten, då Kristinas moraliska ruttenhet enligt de ursprungliga planerna slutgiltigt skulle avslöjas, är den föga mer än en detalj i arvprinsens katalog över hennes fel och brister. Jag finner det ytterst sannolikt, att det efter hand allt försonligare porträttet av Kristina har influerats av Strindbergs gradvisa försoning med hustrun; vi har ju dessutom tidigare sett, hur han själv uppger sig skriva *Kristina* med Bosse ständigt i tankarna. Framför allt är dramatets slutscen, då drottningen både triumferar över sina belackare och får sympatierna, starkt påverkat av känslorna för hustrun: samma dag som slutet skrivs tar Strindberg ett stort steg mot försoning med henne, känner sig tydligt ovanligt harmonisk och är redo att offra allt för att få henne tillbaka. Jag anser att den oerhört "tacksamma" rollen som drottningen i *Kristina*, med dess möjligheter att spela på de mest skilda strängar och med den slutliga triumfen, bör betraktas som ett av dessa "offer", som en "försoningsgåva". Han överlämnar också manuskriptet till Bosse samma dag som det avslutats.⁵⁴

Ett annat uttryck för Strindbergs allt försonligare syn på Kristina är det tillägg som han talar om i ett brev till August Falck inför premiären 1908: "Vidare: då hennes trontal i sista akten tillkommit efteråt, är ju nödvändigt rigta på rolen i det föregående, så det hänger ihop."⁵⁵ "Trontalet" är säkerligen den långa replik, i vilken Kristina försvarar sig mot Carl Gustavs beskyllningar och i stället anklagar Sverige för dess barbari och förhär-

jande av Tyskland (39:257). Strindberg har tydligen själv funnit att hans negativa framställning av drottningen i dramats början skurit sig alltför starkt mot det i efterhand tillkomna sympatiskapande "trontalet".

Vi ska nu se närmare på hur Strindbergs känslor inför Bosse återspeglas i *Kristina*, hur yttranden i brev och noteringar i dagboken återkommer i dramat. Främst är det naturligtvis i den förälskade Klas Totts repliker som vi finner sådana "ekon", men även andra agerande får tjäna som Strindbergs "språkrör".⁵⁶ Så läggs repliker som speglar hans känsla av att vara övergiven i den avlagde älskaren De la Gardies mun, medan den luttrade Axel Oxenstjerna får stå för repliker som uttrycker resignation, allt i den psykologiska sannolikhetens intresse. Den romantiske, idealistiske och mycket unge Klas Tott räcker inte till som karaktär för att återge alla nyanser och komplikationer i Strindbergs känslor inför Harriet Bosse.

För Strindberg innebar uppenbarligen kärleken till Harriet Bosse en nästan ofattbar lycka. Han uppfattar ibland hennes mission hos honom som inspirerad av högre makter; hon har av "Försynen" sänts för att försona honom med "mänskligheten och kvinnan", hon har lärt honom vad skönhet och godhet är och har givit honom ungdomen åter. "Du var för mig, icke en människa, utan en uppenbarelse . . . Din lilla ljusa goda ande lyste upp i mitt mörker", skriver han till henne.⁵⁷ I dramat säger Tott: "Jag älskar henne som en yngling, jag dyrkar henne som ett högre väsen, och jag kallar henne min första kärlek!" (39:198). I sin dagbok skriver Strindberg den 8 maj, dagen efter bröllopet: "Jag kallar henne min första 'hustru'." Samma gränslösa lycka över att ha funnit den som i "stjärnorna" var bestämd för dem behärskar både Tott i dramat och Strindberg.

Enligt Strindbergs historiska källor var Kristina på grund av sin gränslösa egenkärlek oförmögen att älska. I dramat låter Strindberg henne erfara Totts rena, oskyldiga, "själiska" kärlek; denna förvandlar henne, hon ger upp sin fruktlösa kamp för att bli en mannens jämlike och hon blir i stånd att återgälda Totts kärlek. "Du älskar honom?" frågar De la Gardie och Kristina svarar: "Ja, jag älskar honom, älskar för första gången i mitt liv, och för evigheten! [— — —] Han ensam kan lyfta mig ur denna dy. [— — —] Med denna kärlek är drottningen död; nu börjar kvinnan!" (39:223f). Totts rena kärlek har gjort Kristina till kvinna. I ett brev berättar Strindberg om ett yttrande som Bosse fällt: "Om aftonen vid bordet strålade du af öfvernaturlig skönhet och fällde de orden: Tänk jag känner att jag är qvinna nu!" Och han gör kommentaren: "Vårt barn är födt i kärlek då, och icke i hat; i smärta men icke i vållust! Derför är det äkta, och det är skilnaden på oäkta och äkta barn! Och der vellust sökes blir inga barn!"⁵⁸ Han hade gjort Harriet till kvinna genom att befrukta henne "i kärlek", "icke i vellust". För såväl henne som drottning Kristina medförde mötet med den "rätta" kärleken, alltså en kärlek som inte söker

”vällust”, att de befriade sig från alla manliga aspirationer och blev ”kvinnor”. Dock saknas i *Kristina* ”avelseaspekten”. Kanske kan man där tala om ”andlig befruktning”?

En ofta återkommande tanke i Strindbergs brev till hustrun är att hon har hans öde helt i sina händer. Vanligen fyller beroendet av henne honom med lycka; han upplever hustruns inflytande som ”förädlande”. Men ibland oroas Strindberg över Bosses makt över honom. I ett brev skriver han: ”Gud har gifvit dig magten öfver mig — och jag böjer mig. Men missbruka icke denna förfärliga magt som följes af ansvar — bruka den endast till det goda, och det skall gå oss och vårt barn väl på jorden. Det är sanning, Harriet att du bokstafligen har mitt lif i din lilla hand.”⁵⁹ På samma sätt är Klas Tott i sin kärlek till Kristina helt behärskad av henne: ”jag är intet, jag är en liten griffeltavla, som du skriver på; jag var intet förrän jag såg dig, nu är jag allt genom dig!” säger han (39:218). Och liksom Strindberg oroas Tott vid tanken på den älskades makt över honom: ”Ve dig kvinna, om du missbrukar den makt Zeus, nej Gud i himmelen har givit i din lilla hand!” säger han i en replik där ”spelet i spelet”, Pandorabaletten, glider över i verkligheten (39:244). Den verbala överensstämmelsen mellan brevet och dramat i maningen till den älskade att inte missbruka sin makt är påfallande; deras makt sägs även vara av samma himmelska ursprung. Påpekas bör även den kronologiska överensstämmelsen mellan det aktuella brevet till Bosse och dramatets fjärde akt där den citerade repliken återfinns: denna akt skrevs enligt brev till hustrun den 21—23 september medan brevet är daterat den 23.⁶⁰

Strindbergs kärlekslycka blev kortvarig. Slitningar och konflikter i äktenskapet skapade hos honom bitterhet och misstänksamhet, vilka känslor tog sig uttryck på en rad olika sätt. Bl a plågades Strindberg tidvis av tanken att Harriet Bosse lekt med honom och bara velat uppnå triumfen att se den ryktbare författaren och kvinnohataren för sina fötter. Den 29 augusti, omkring en vecka innan *Kristina* påbörjades, skriver han till hustrun: ”I denna spökhistoria som kallas vårt äktenskap har jag understundom anat ett brott. Förvånar det Dig om jag momentant trott att Du lekt med mig och liksom Emerentia Polhem svurit att Du skulle se mig vid dina fötter. Denna misstanke uttalde jag redan för Palme efter det oförklarliga uppträdet på generalrepetitionen till Damaskus.”⁶¹ I *Carl XII* gör Emerentia Polhem, Swedenborgs fästmö och enligt Hultman ”en inbilsk, högfärdig tossa”, ihärdiga försök att förvrida huvudet på Carl XII och lägga honom för sina fötter. Den misogyne kungen genomskådar henne dock och Emerentias förförelseförsök slutar i ett fullständigt fiasko (35:187ff). I *Kristina* har Strindberg vidareutvecklat samma tanke. I ett utkast skriver han att Kristina har svurit ”att lägga honom [Tott] vid sina fötter”, och detta är uppenbarligen syftet med drottningens tal och uppförande gent-

emot denne i den första akten. Hon har funnit en ny leksak att roa sig med och Totts barnsliga oskuld eggjar ytterligare hennes nyfikenhet. Drottningen lyckas visserligen lägga Tott vid sina fötter, men leken blir allvar och hon fastnar i sina egna garn. Strindberg har alltså gått ytterligare ett steg jämfört med *Carl XII*; den beräknande och hjärtlösa kvinnan blir inte bara avslöjad utan får själv känna på hur det känns att bli övergiven. Likheterna mellan de misstankar Strindberg uttalar i brevet till Bosse och episoderna i *Carl XII* och *Kristina* är uppenbara; att hans förnimmelse av att Bosse lekte med honom har haft betydelse för dessa händelser får hållas som sannolikt.

Åren närmast före sitt äktenskap hade Strindberg levt mycket isolerat med synnerligen sparsamt umgänge. Nu kom han genom den unga och levnadsglada hustrun ut i kretsar som han fann motbjudande: "Ni fick Er frihet att hålla pensionatshof och uppvaktas af kavaljerer som Ni sjelf kallade råa, men jag kunde ej inträda som kavaljer bland damer som varit 'förlöfvade' aderton gånger."⁶² På samma sätt som Bosse vill Kristina samla en krets av beundrare och "gunstlingar" omkring sig för att bland dem få lysa som medelpunkten. De la Gardie hade ensam velat äga drottningens gunst; då råkade han, liksom Strindberg, "i onåd" och förvisades från hovet. "Drottningen ville icke se dig, då du icke ville nöja dig vara i hennes hov . . .", säger Ebba Brahe och sonen svarar: "Hennes följe, hennes svep . . ." (39:155).

Orsaken till Strindbergs motvilja mot Bosses umgänge med främmande människor är hans "ackomodationsidéer"; han kände det som om han genom henne trädde i en olovlig förbindelse med dessa varigenom han orendades och förnedrades. Samma tanke har vi mött i *Till Damaskus III*, både i de partier som skrevs i februari (t ex 29:299) och de som med stor sannolikhet tillkom just före *Kristina* (t ex 29:327), men det är tydligt att dessa förnimmelser längre fram i september, medan han skriver *Kristina*, blir ett ännu större problem för honom, vilket framgår av dagboken. Detta kan förefalla förvånande, eftersom Strindberg ju vid denna tid inte lever med Harriet. Känslan av att han smutsas ned genom hustruns umgänge med främmande män förefaller även vara en starkt bidragande orsak till de självmordstankar som han allt starkare plågas av (OD 16.9.01). Om dessa skriver han i dagboken: "Hvarför jag vill dö? — — — Ut ur syndens träl-dom! Befrias från något ondt jag icke känner! Ett offer af mig sjelf för alla mina synder! Gud begär detta förtroende af mig! Mitt blod skall försona mitt förflutna, och med mitt blod skall mitt begär till det onda utplånas" (OD 28.9.01).

Dessa "ackomodationsidéer" dyker i *Kristina* upp i ett samtal mellan Tott och drottningen i den tredje akten. Tott säger: "Förlåt mig, Kristina, men jag har så svårt att återfinna dig i dag! De många ha lämnat spår efter

sig; jag ser en flik av De la Gardies skämtsamma leende i dina munvinklar, och jag tror att själva Carl Gustav varit framme och retat rynkor i tinningarne” (39:215). Och i den sista akten, efter det att Tott upptäckt att Kristina inte var den ängel han trott henne vara, återkommer samma idéer som i de citerade dagboksanteckningarna i liknande ordalag. Kristina bönfaller Tott: ”Gå inte ifrån mig . . . gå intel!” Men han svarar: ”Jag måste . . . ty du har orenat min själ, som jag nedlade hos dig . . . du har infört mig i en virvel av okända begär . . . du har lett mina tankar in i banor dit de icke få gå . . . Och för att avbryta förbindelsen med dessa lägre regioner måste jag döda min kropp och släppa ut anden i renare lufter” (39:251). Totts replik är i ovanligt hög grad en återklang av Strindbergs känslor för Harriet Bosse vid tiden för *Kristina*. Men medan Strindbergs känsla av att han orenas genom förbindelsen med Bosse väcker tanken på självmord, får samma känsla hos Tott till resultat att han inför Kristina förklarar att han måste ”döda sin kropp”, alltså ett avståndstagande från och ett angrepp på den form av kärlek som hon representerar.

Sorgen över hur hans äktenskap utvecklades dominerar Strindbergs dagboksanteckningar vid den tid då *Kristina* skrevs. Ofta, i synnerhet under den första tiden sedan hustrun lämnat honom, omtalar han hur han gråter av förtvivlan. Ord som ”gret mycket” och ”gråtattack” återkommer i dagboken t ex den 23, 24, 25, 26 och 31 augusti, och den 1 september skriver han till Bosse: ”Jag har gråtit utvändigt så ögonen bleknat och invändigt så att själen är rentvättad!” Och två dagar senare: ”Nu kommer ett drygt arbete — att jorda minnena och glömma Er! Jag inbillade mig kunna gråta ut Er på åtta dagar, men jag misstog mig!”⁶³ Samma uttryck får Tott använda till Kristina sedan han insett hennes sanna natur: ”Stackars dig, stackars oss! Detta gråter jag inte bort på åtta dagar!” (39:251). Totts ord här är ett eko av hans yttrande till De la Gardie i ett tidigare skede av dramat: ”jag har ju älskat kvinnor förr — så när brytningen nalkades, brukade jag riva ner avgudabilden, trampa den i smutsen, och så var jag fri. Det vill säga, jag grät ett par veckor så där! [— — —] Men denna gången hjälper det inte med tårar . . . detta har jag tagit så högt och heligt, att om hon bryter, så dör jag!” (39:197). Den kärlek som Tott hyser för Kristina är av samma upphöjda slag som Strindbergs för Bosse, och hans reaktioner då det visar sig att hans älskade inte motsvarar de förväntningar han ställt på henne påminner likaså i hög grad om Strindbergs.

Strindbergs känslostämningar, liksom yttranden av honom, i breven och i dagboken, återklingar i *Kristina* som nämnts även i repliker av andra agerande än Tott; ett exempel har redan anförts. Strindberg betonar starkt, att kärleken till Bosse för honom medförde ”ljus” och en förmåga att se det sköna i livet. Men gradvis förändrades förhållandet och allt som förut varit ljust och vackert blev för honom mörkt, dystert, smutsigt, oskönt.

Den 29 augusti antecknar han i dagboken: "Rysligt! I synnerhet att se det sköna dras i smutsen som nu sker! Fy fan!" Dessa känslor synes återklinga i Oxenstjernas yttrande, sedan han inför sig själv äntligen vågat erkänna den sorgliga utveckling som Kristina, hans "andliga" dotter, genomgått: "Det är sorgligt, De la Gardie, att leva länge; att se allt skönt bli fult, allt gott bli ont!" (39:186). Och i den sista akten säger Tott, sedan hans illusioner om Kristina krossats: "Allt skönt förgår, det fula består!" (39:250).

Strindbergs känslor gentemot hustrun växlar starkt: från hat och bitterhet till saknad och sorg. Den 13 september skriver han i dagboken: "Harriet kom till mig. Började förebråelser; när jag erinrade henne om några af hennes elakheter, gick hon naturligtvis. I fyra månader hade hon hackat min lefver och jag hade af hänsyn tegat." I dramat antyds De la Gardie leva i ett olyckligt äktenskap, och i ett yttrande av honom återkommer samma uttryck, med vilket Strindberg karaktäriserade Bosses uppförande gentemot honom. De la Gardie säger till Kristina: "Då får jag väl gå hem — till min — maka — min gam och låta hacka min lever!" (39:239). Den verbala överensstämmelsen är här speciellt intressant på grund av allusionen till Prometheusmyten. Den i Kristina så sympatiskt framställde De la Gardie får här — självironiskt? — identifiera sig med den fjättrade titanen, människornas välgörare, medan kvinnan, hans plågoande, liknas vid en gam.

Strindberg kände sig även förnedrad av den anspråksfullhet utan täckning, som Bosse uppträdde med i främmande människors närvaro, liksom av den överlägsenhet som hon enligt Strindbergs åsikt därvid visade gentemot honom. Härom skriver han i ett brev den 4 september: "Jag tog det som en pröfning — Herkules hos Omfale — ville se hur långt jag kunde tåla ovänlig råhet (i elegant form) och Ni var så vacker när Ni var elak! vacker som ett bortskämdt barn! hvilket man låter rycka sig i håret. Jag sörjde invärtes att se Er och min förnedring! Ty det var förnedring att se en man med mitt lif och arbete bakom sig behandlas vanvördigt af en flicka."⁶⁴

Strindberg liknar sig här vid Herkules, Prometheus' räddare, och samma bild, Herkules hos Omfale, heroen som slav hos en listig kvinna, som klär honom i kvinnokläder och förnedrar honom, var en av Strindberg ofta använd metafor både tidigare och senare; vi finner den bl a i *Fadren*, *I havsbandet*, *Till Damaskus III*, *Engelbrekt* och *Holländarn*.⁶⁵ Samma bild använder Strindberg även i ett utkast till *Kristina* för att karaktärisera förhållandet mellan Carl Gustav och drottningen: "Carl Gustafs slafskap: för kronan lider han alla förödmjukelser: Herkules hos Omfale." Denna idé är närmare utförd i dramats tredje akt där tronföljaren, tidigare omtalad som "en karl hela dan", av drottningen tvingas till en rad förödmjukande handlingar av rädsla för att annars gå miste om den utlovade kronan.

Strindberg säger sig nästan ha utplånat sin egen personlighet för att vara hustrun behaglig; han låter henne få sin vilja fram i allt, undertrycker sina antipatier och lider i tysthet. Men trots hans självutplåning tycker hustrun inte att han är tillräckligt "snäll" utan behandlar honom grymt och lumpet. Strindberg frågar sig varför han inte "slog igen" och han svarar själv: "Jo, därför att jag var snäll, därför att jag älskade Er — Men därför teg jag och led — ty det är kärleken — men derigenom vandes jag att förtiga — och kände mig slutligen falsk mot Er. Falskhet, det var resultatet af den äktenskapliga uppfostran."⁶⁶ Och i ett senare brev, den 7 september, säger Strindberg att han grämt sig över de hårda ord han slutligen ändå riktat till hustrun, "men jag måste säga dem, ty jag höll på att bli falsk mot dig".⁶⁷

I dramat återkommer samma tanke i Oxenstjernas våldsamma utbrott av självförakt, då han äntligen inför sig själv erkänt drottningens rätta karaktär: "Jag har blundat av pietet, jag har gjort mig döv av hänsyn, och jag har slutligen blivit falsk av bara trohet" (39:178). Liksom Strindberg av hänsyn till sin hustru har undertryckt sina verkliga åsikter och utan att ingripa åsett hur Bosses personlighet utvecklades "nedåt", på samma sätt har Oxenstjerna på grund av pietet mot sin drottning och den faderliga kärlek han hyser för henne stillatigande åsett hur hennes vanstyre utarmat landet och hur hennes egen utveckling gått förfärande raskt utför.

Bakgrunden till Strindbergs ord i breven om hans "falskhet" och om de hårda ord som denna slutligen framtvingade är främst att finna i händelserna i Berlin vid deras besök där i början av augusti. Den 3 augusti noterar han i dagboken: "Ut till Charlottenburg (Fasans dag) efter uppträde med Harriet. Hon ville gå på ett horkafé, men jag ville icke." Bosses önskan gjorde tydligen Strindberg oerhört upprörd, och han reagerade med ord som sårade hustrun djupt. Om vad som hände har Carlheim-Gyllensköld berättat i en efterlämnad anteckning, daterad den 23 oktober samma år och tidigare ej uppmärksammas: "Richard Bergh berättade i går att han hört af Calle Möller [Harriets sväger] de närmare omständigheterna kring Strindbergs utländska resa. Nu äro de förenade igen, allt godt och väl. Hon hade flyttat ifrån honom för att han kallat henne hora."⁶⁸ Den 7 augusti återkommer de till hemmet, den 22 lämnar Bosse Strindberg och den 27 skriver hon ett brev till honom, där Carlheim-Gyllenskölds uppgifter bekräftas: "Kan du ikke forstå hvorfor jeg gik? For i det mindste att redde den siste rest af kvindelig bluese og selvagtelse gik jeg. Det tale du førte til mig den mindesrige dag i Berlin, runget altid i mit øre, de beskrydninger du da udtalte har smutset mig så at de kjærligste ord fra dig aldrig skulle kunne tvo det væk eller skjyle over det!"⁶⁹

Dessa händelser dyker upp gång på gång i Strindbergs brev till hustrun vid tiden för *Kristina*. Han försöker förklara och försvara sitt uppträdande

emot henne och i synnerhet nödvändigheten av det ord som sårade henne så djupt: han var tvungen att säga det, för Bosses egen skull. Den 28 augusti skriver han ett svar på det citerade brevet från hustrun: "Det fins ord man måste säga fastän man ogillar dem, och lider af dem. Ett sådant var det som Du sist tog så illa. Men det var en dynamitpatron lagt på jernvägsskenan i sista stund som varningssignal för en fara."⁷⁰ I samma brev skriver Strindberg att hon levde "i medvetslöst tillstånd" som han väckte henne ur "med ett skott" och i ett annat säger han att hon "lefvat i fyra månaders sjelfbedrägeri" (4.9).⁷¹

Kännedom om detta skeende är viktig för förståelsen av de upprörda händelser i slutet av *Kristina*, då Tott inser drottningens rätta natur och hans illusioner om henne krossas. Kristina har inbjudit Tott till en fest för honom, då "en skara underligt folk" dyker upp, i vilkas ansikten Tott läser "en fruktansvärd dom" över Kristina. "Är det bländverk från avgrunden?" frågar drottningen och Tott svarar: "Jag vet inte! Men jag känner som om jag vaknade ur en lång sömn!" Det underliga folkets ögon har gett Tott insikt i Kristinas sanna natur och bäddat för det ord som "väcker" drottningen. Hon säger:

Jag är icke drottning längre! Jag är endast din . . .

KLAS TOTT.

Vad?

KRISTINA.

Din hjärtans dam!

KLAS TOTT.

Sköka! menar du? (39:247f).

Och senare klagar Kristina: "Varför skulle du väcka sömngångerskan som gick så nätt på takrännan utan att falla, utan att solka en fäll" (39:250). Vi påminner oss hur Strindberg i ett nyss citerat brev kallade Bosses tillstånd då han väckte henne för "medvetslöst".

Intressant är att Kristina åtminstone indirekt erkänner riktigheten i Totts dom över henne. "Giv mig min kapp! . . . Fort! Jag fryser! Jag är ju naken!" säger hon (39:250). Här har vi med all sannolikhet en av bibelallusionerna i *Kristina*. Det bibelställe som Strindberg här alluderar på är berättelsen i första Mosebok om när Adam och Eva äter av det förbjudna äpplet: "Då öppnades bägges deras ögon, och de wordo warse, att de woro nakne; Och de bundo tillhoppa fikonalöf och gjorde sig skörte" (1. Mos. 3:7). Kristina har ätit av den förbjudna frukten, Totts ord har avslöjat hennes "syndafall", dvs hennes rätta syndiga karaktär, skammen överväldigar henne och liksom Adam och Eva måste hon skyla sin skamlösa nakenhet. Strindberg hade att döma av ett utkast, "Tillägg och inskjutning i 'Kristina'" (SgNM 2:4,12), planer på att än tydligare understryka bibelallusionen. Enligt detta utkast skulle Tott kommentera Kristinas replik med or-

den: "Och se de blefvo varse sin nakenhet". Strindberg strök dock Totts replik, kanske i känsla av att allusionen skulle bli övertydlig.

Den bild man kan göra sig av händelserna i Berlin och slutet på Totts och Kristinas kärlekssaga i dramat uppvisar onekligen många parallella drag. De kvinnliga parterna lever båda i en drömvärld, ur vilken de väcks på ett brutalt sätt och med samma ord. Visserligen ter sig Strindbergs "väckande" ord som resultatet av "samlade undertryckta meningar" som bringas till utbrott av Bosses ur hans synpunkt omoraliska handlande i Berlin, medan Totts brutala uppträdande kan ses som resultatet av en plötslig, chockartad insikt att Kristina inte motsvarar den bild som han i sin blinda förälskelse gjort sig av henne. Men den sexuella besvikelsen och bitterheten är i båda fallen tydlig: orsaken till de råa tillmälena är för både Tott och Strindberg upptäckten att deras älskade inte är de rena, oskyldiga varelser som de föreställt sig.

Det är dock att göra det för enkelt för sig att påstå att Totts brutala ord enbart är en omskrivning av det affektladdade meningsutbytet i Berlin. Dels hade Strindberg i sina källor kunnat finna mycket tydliga antydningar om betänkliga brister i Kristinas moral; att han uppfattade dem framgår av en redan citerad anteckning i ett utkast om att hon blev "luder" som en form av fadersuppror. Dessutom var, som så många gånger påpekats, en häftig omsvängning i hans attityder inför kvinnan liknande den i Berlin ingenting unikt: från knäfall och madonnadyrkan övergick hans känslor i hat och våldsamma angrepp. Man erinrar sig i detta sammanhang även Jeans replik till fröken Julie: "hora är hora!" (23:151).

Orsaken till Strindbergs brutala uppträdande mot hustrun var, enligt breven till henne, att han kände det som sin plikt att för hennes egen skull visa henne vart den väg ledde, som hon ville beträda i Berlin. Någon sådan motivering finns knappast till Totts "väckande" ord i dramat: dessa är närmast ett uttryck för hans plötsliga insikt i Kristinas orena natur och hans häftiga besvikelse däröver.

Men även för Tott sägs det vara "ett behov" att slunga sanningen om Kristina i ansiktet på henne (39:250). Om nödvändigheten att "aga den man älskar" och om den smärta som detta medför för den agande talas det även vid ett tidigare tillfälle i *Kristina*. De la Gardie har ovanligt öpenhjärtigt uttalat sina åsikter om drottningens erotiska liv och hon frågar: "Är det så ljuvt att slå?" De la Gardie svarar: "Att slå ner avgudar är ljuvt, men att bära hand på en kvinna man älskat . . . å, vad det gör ont, å; men den smärtan lindrar den andra smärtan!" (39:203). Detta replikskifte behöver dock inte nödvändigtvis vara en hänsyftning på upptuktelsen av Bosse och den smärta som Strindberg då kände; samma tanke möter vi i en rad av hans tidigare arbeten. Ytterst synes detta motiv gå tillbaka på en händelse som han berättar om i *En dåres försvarstal* men som jag

inte kunnat finna belagd i någon oberoende källa: han örfilade en gång upp sin första hustru i de vettskrämda barnens åsyn: "Det är det pinsammaste ögonblicket i mitt olyckliga liv" (26:367). Denna händelse går igen bl a i *Erik XIV*, där kungen sägs hata sin far alltsedan den dag då han såg denne slå modern (31:172). Sannolikt är det även minnet av denna händelse, "den förfärliga natten", som plågar Den Okände vid mötet med dottern Sylvia i *Till Damaskus III* (29:253). Över huvud taget är det, som Eklund visat, påfallande hur händelser i de tre äktenskapen visar en tendens att upprepa sig; främst gäller detta kanske de erotiska attityderna till den första och den tredje hustrun.⁷²

Strindberg plågades under äktenskapet med Bosse av en känsla av att deras kärlek blivit en offentlig angelägenhet; framför allt led han av misstanken att hon avslöjat "det gula rummets hemlighet". "Jag känner hur denna qvinna nu går omkring med det finaste af min själ som hon fått, och bjuder på mig i sällskaper", skriver han i dagboken den 6 september. Och i ett brev till hustrun den 28 augusti framträder Strindbergs bitterhet över att deras kärlek blivit allmän egendom: "Då jag sett detta som jag tog med heligt allvar behandlas som ett gyckel, då jag sett två makars kärlek efter så kort tid prisgifvas åt allmänheten — då ångrade jag att jag tagit något allvarligt, då ansåg jag hela lifvet vara en kolossal humbug!"⁷³

I *Kristina* får Tott ge uttryck åt känslor av samma slag. Då det underliga folket dyker upp i slutakten och betraktar de båda älskande säger Tott: "Vad är det här för gyckel!" (39:248). Senare säger han: "Ser du, vår kärlek har blivit offentlig?" Och då Bourdelots huvud syns i ett fönster bryter Totts bitterhet över att deras kärlek har blivit allmän egendom fram: "Denna skymfliga förtrolighet . . . Nej, jag kan icke stanna . . ." (39:252).

Vi har sett att Strindbergs Kristina har åtskilliga drag gemensamma med Harriet Bosse liksom att hon företer likheter med fr a Fryxells bild av drottningen, men hon har även lånat drag av andra kvinnor som Strindberg mött.

Flera intressanta likheter föreligger mellan den fatala Henriette i *Brott och brott* (1899) och Kristina: jagbesattheten och okänsligheten inför andras lidanden, den erotiska aptiten och den nästan sömngångaraktiga amoraliteten. I ett brev till Schering skriver Strindberg 1902 om Henriette: "Vampyren som dricker själar; och behöfver icke ha kropp. (Aspasia är kroppslös!) Omedveten om godt och ondt: 'allting är tillåtet'."⁷⁴ Likheterna mellan Henriette och Kristina är ingen tillfällighet, eftersom Strindberg uppenbarligen haft samma kvinna i tankarna: "Aspasia". På ett av utkasterna har han nämligen med kraftig stil skrivit: "Christina = Aspasia" (SgNM 2:4,3).⁷⁵

Den kvinna som Strindberg syftar på är den unga norskan Dagny Juel,

som i början av år 1893 av Edvard Munch hade introducerats på Zum schwarzen Ferkel i Berlin och där under namnet Aspasia blivit en medelpunkt i den skandinaviska konstnärskolonin. I mars samma år hade Strindberg ett förhållande med henne, en ära som påstods ha vederfarits de flesta i kretsen. I Strindbergs fall komplicerades saken av att han var förlovad med Frida Uhl, med vilken han den 2 maj samma år gifte sig. Jämmt en vecka senare igångsatte han en skoningslös förföljelse av Aspasia; i en lång svit brev till Birger Mörner, Bengt Lidforss och Adolf Paul utmålar Strindberg henne som en vampyr och en sköka av ett fullkomligt exempellöst slag, ett monstrum av omoral och ondska, vars enda intresse var att förföra och förstöra alla män som kom i hennes väg. Samtidigt sägs hon ägna sig åt att förtala och förfölja Strindberg. Några månader in på år 1894 ebbat Strindbergs raseri mot Aspasia ut, men hon skulle komma att sysselsätta hans tankar och sätta spår i en rad litterära verk under så gott som hela hans återstående livstid.⁷⁶

Förklaringen till Strindbergs hat mot Aspasia bör sannolikt sökas i hans sexuella "skuldkomplex". De hade tillsammans begått ett syndafall; hans sexuella skuldkänslor vaknade, och hans hat vände sig som alltid i liknande fall mot den kvinna som förlett honom. Dessutom innebar ju hans förbindelse med Aspasia ett trohetsbrott gentemot fästmän, vilket måste hämnas på den "skyldiga".⁷⁷

Redan sommaren 1894, i en studie i *Vivisections* med titeln "La genèse d'une Aspasia", används Aspasia första gången i litterära sammanhang. Strindberg vämjs över hennes av sprit och vaka härjade utseende, hennes smaklöshet, brist på blygsel och vana att bjuda ut sig, och han avskyr hennes förmåga att som en vampyr suga åt sig männens snille och kunskaper och lysa med detta som om det var hennes eget.⁷⁸

Åren 1897–98 var Aspasia tydligen åter aktuell för Strindberg. Hon står "modell" för Henriette i *Brott och brott* (skriven jan–febr 1899), och hon behandlas i två självbiografiska verk, dels *Legender* (1897) där hon kallas "en litterär mätress åt var man, ett slags prostituerad bohèmekvinna" (28:266), dels *Klostret* (1898), där hon kallas *Lais* och framställs på samma sätt som i "La genèse d'une Aspasia". Hennes inbillning att hon kunde erövra vilken man hon ville framhålls speciellt; dock är hätskheten i porträttet något mindre än i *Vivisections*. Under 1897 och 1898 plågas Strindberg dessutom av drömmar, där han förföljs av Aspasias polske make (se OD t ex 10.3.97 och 17.1.98).

Frånsett ett enstaka tillfälle (se OD 22.1.00) finns därefter inga spår av Aspasia förrän sommaren 1901. Då finner vi den 21 juni hennes dödsannons inklistrad i dagboken med kommentaren: "Hon sköts af sin älskare, med hvilken hon rymt till Kaukasus."⁷⁹ När sedan Strindberg i Hornbaek i juli planerade besöket i Berlin skriver han till Schering: "Vår mening är

att vara i Berlin den 2a Augusti. Men min hustru önskade incognito, för att ej riskera inträda i en kontakt med mitt Berlin, nyss uppgräfdt med anledning af Aspasias död i Kaukasus. Jag ber Er därför icke röja vår ankomst och ännu mindre vårt hôtél.”⁸⁰ Dagny Juels död har tydligen väckt smärtsamma minnen till liv, och Strindberg oroas inför tanken att konfrontera sin unga hustru med en miljö, som för honom ännu var förbunden med hans skuldbelastade förbindelse med Aspasia.

Så kommer då Strindberg och Bosse till Berlin, och hans farhågor besannas. Just det som Strindberg — knappast Bosse som han påstod i brevet till Schering — velat undvika inträffar. Bosse vill gå på ”horkafé” och alltså ”inträda i en kontakt” med det Berlin som var Strindbergs 1893 och som för honom hörde ihop med Aspasia. Harriet faller från det högre plan, där han placerat henne och vilket för honom representerade en kontrast till den sinnliga, skuldbelastade erotik som var förknippad med namnet Aspasia. Samma motsats hade 1893 existerat mellan hans kärlek till Frida Uhl och hans dragning till Aspasia. I *Klostret* visar sig detta bl a genom hans reflexioner, då han steg in på Ferkeln och där såg sina församlade vänner: ”hit skulle han aldrig föra henne”, dvs Frida.⁸¹ Likheten mellan Frida och Harriet Bosse omvittnar Strindberg själv i dagboken (15.11.00), och det finns uppgifter om att han valde Bosse för Damens roll i *Till Damaskus I* just av det skälet att hon var så lik Frida Uhl.⁸² Bosse, som Strindberg tidigare velat identifiera med Frida, får nu i stället drag av Dagny Juel.

Men Aspasia skulle också komma att förknippas med Kristina. Anteckningen ”Christina = Aspasia” hade säkert en reell bakgrund. När Strindberg läste i synnerhet Fryxells beskrivning av drottningen kunde han finna stora likheter med Aspasia, främst hennes fränstötande yttre, hennes ovärdade och slarviga klädsel och hennes smaklöshet samt naturligtvis den erotiska vidlyftigheten, liksom det hov av beundrare, gunstlingar, som hon samlade omkring sig, ”många på en gång”. I sitt drama måste Strindberg, närmast av ”teatertaktiska” skäl, frånga hennes motbjudande yttre, men de övriga dragen behöll han och kompletterade med andra drag från Aspasia, främst hennes självbedrägeri: i likhet med Aspasia inbillar sig Kristina i dramat att hon kan förvrida huvudet på vilken man hon vill och göra honom till sin slav. De mest uppenbara parallellerna finns på det erotiska området: båda är i total avsaknad av all blygsel och skäms inte för att bjuda ut sig, och båda vill vara centrum i ett hov av beundrare. Båda lever i en erotisk drömvärld och inför båda känner Strindberg en djup avsky.

Aspasiainflytandet på Kristina har alltså kommit dels via förknippandet mellan Aspasia och Bosse och dels via Strindbergs associationer till Aspasia då han läste Fryxells skildring av drottningen.⁸³

Jag har med ovanstående velat peka på en rad element i *Kristina*, vilka

samtliga med en relativt hög grad av sannolikhet har sin rot i författarens biografi: Strindbergs bild av Harriet Bosses personlighet återspeglas utan tvivel i vissa drag hos drottningen, och hans känslor inför hustrun har säkerligen i stor utsträckning satt sin prägel på främst Totts attityder inför drottning Kristina. Självfallet skulle åtskilliga andra paralleller kunna ha ställts upp, t ex bilden av Kristina som en "örninna".

Men Kristina är naturligtvis inte ett direkt porträtt av Bosse, inte heller utgör dramat en redogörelse för Strindbergs kärlekssaga med henne. Hos Kristinagestalten återfinns utan tvivel drag från andra kvinnor som Strindberg mött, främst Aspasia, och den kan även ses som en konkretisering i en enda person av en kvinnotyp som han avskydde. Och framför allt: den rena, osinnliga erotik som i *Kristina* framställts som överlägsen den bana- la, sinnliga lidelsen och vilken vi tidigare sett framhåvd på samma sätt i andra dramer från samma tid har djupa rötter i Strindbergs psyke.

Bosse har med stor sannolikhet indirekt haft ett inflytande på *Kristina* även på ett annat sätt. Strindberg ville som vi sett skriva en "glansroll" för henne, dvs en roll där hon skulle kunna spela ut sina speciella företräden och nå framgång hos publik och kritik. Som erfaren teaterman frågade han sig säkert i vilken typ av roller hon skulle kunna göra störst lycka, och var hon dittills lyckats bäst. Svaret på den sista frågan bör, att döma av de recensioner som i dag står till buds, vara Jens Petersens och Gustav Wieds komedi *Första fiolen* (1898). Huruvida Strindberg sett Bosse i den pjäsen på teatern är osäkert, men att han i varje fall läst den framgår av brev.⁸⁴

Första fiolen hade premiär på Dramaten den 19 april 1900 och gick oavbrutet fram till den 13 maj för att sedan åter tas upp vid starten av den nya spelsäsongen då den i september gavs ytterligare tio kvällar. Fram till slutet av spelåret 1901/1902 hade det hunnit bli drygt femtio föreställningar.⁸⁵ Bosse hade där sin första stora roll på nationalscenen, som Anna Möller, och hon vann "en fullständig seger", enligt Olof Molander.⁸⁶ Pehr Staaf ägnar nästan hela sin recension åt att lovprisa Bosse (*Dagens Nyheter* 20.4.00), och även Tor Hedberg i *Svenska Dagbladet* är i stort sett belåten med hennes prestation (20.4.00). Däremot reagerar Hedberg mot intrigen "som smakar gammal, förlegad teater; från början till slut tillagad efter gammalt recept".

Handlingen i *Första fiolen* utspelas i en landsortsstad på Jylland i apotekare Clausens hus. Denne är dock mer intresserad av musik än av sitt apotek och har tillsammans med sina vänner veterinären Dilling och adjunkten Möller samt sin son Ludvig bildat en stråkkvartett, som är de gamla herrarnas lidelse. För kvinnor och äktenskap hyser de en djup motvilja. De övar i ett rum innanför apoteket, och deras stora problem är att de ideligen störs av dörrklockan i apoteket varvid Ludvig, som just återvänt efter sin farmaceutiska utbildning i Köpenhamn, måste avbryta spelningen och betjäna

kunderna.

Men apotekaren har kommit på ett sätt att undvika de ständiga avbrotten: han har annonserat i Berlingske efter en kombinerad första violin och apoteksbiträde. Två sökande infinner sig. Den första är Anna Möller, som Ludvig förälskat sig i i Köpenhamn och planerar att gifta sig med. Hon har klätt sig i manskläder och lurar alla (även sin far adjunkten!), spelar utmärkt och blir antagen som medlem i kvartetten. Därpå uppenbarar sig en annan sökande till platsen, en musiker som heter Hansen. Han framställs som fullkomligt oförstående inför allt som händer, är hopplöst förälskad i Anna och behandlas snäsigt och nedlåtande av henne. Så avslöjar Anna sitt rätta kön, spelar ut sin ungflickscharm, lindar de tre gamla herrarna runt sitt finger och får alla tre att fria till henne samtidigt som hon förmår dem till ansevliga ekonomiska åtaganden. Slutligen arrangerar Anna en effektiv final. De tre herrarna har inviterats till henne, var och en inbillad att hon ska tillkännage sitt äktenskap med honom. Då dras ett draperi åt sidan tre gånger, och vid varje tillfälle kommer Anna och Ludvig till synes, kyssande varandra — i skenet av en bengalisk eld. De tre gubbarna får ge sig och återgår till sitt kvinnoförakt och sitt kvartettspel — med Hansen som fjärde man.⁸⁷

Det är hela tiden Anna Möller som styr och manipulerar männen omkring henne — och inte alltid på ett helt tilltalande sätt. Strindberg talar i det ovan nämnda brevet också om hennes "tvifvelaktiga segrar". I själva verket påminner Anna i många avseenden om Strindbergs Kristina. Hennes komedispel inför de tre gubbarna, då hon låtsas vara en ensam och övergiven flicka som behöver någon som tar hand om henne, erinrar t ex i hög grad om Kristinas "lilla Kerstin"-attityd inför Oxenstjerna, hennes behandling av den stackars Hansen, vars kärlek är obesvarad, som inte förstår någonting och alltid dyker upp vid fel tillfälle (t ex s 85ff, 186f) för tankarna till Kristinas mycket likartade relation till Steinberg. Anna Möllers otåliga och nedlåtande attityd till Hansen förefaller gå igen i Kristinas behandling även av Carl Gustav vid deras första möte. För att bli av med en oönskad och efterhängsen beundrare, som de dock har ett visst praktiskt behov av, använder de samma metod: de avfärdar honom med en kyss (39:212, jfr *Första fiolen* s 86).

Tott har sin motsvarighet i den redlige och renhjärtade Ludvig, som är den för vars skull Anna ställer till med alla upptågen vilka han själv inte tar någon del i utan tvärtom ogillar. Liksom i *Kristina* förekommer utklädsel med åtföljande "spel i spelet", och finalen med draperier och bengaliska eldar förefaller mycket väl ha kunnat ge Strindberg idén till "cloisonväggen" i *Kristinas* slutakt.

I inledningen citerades Lamms kritik av *Kristina* med dess tendens till "ytlig teaterkonst i Scribes maner" liksom Johnsons karaktärisering av

dramat som "a well-made play". Jag finner det högst sannolikt att det var *Första fiolen* som gav Strindberg idén att ge *Kristina* denna form, allt i den avsikten att förse Bosse med en så tacksam och för henne lämplig roll som möjligt. Komeditonen i dramat liksom drottningens enligt Lamm moderna framtoning har sannolikt samma ursprung.

3. Péladan och Kristina

Vi såg hur Strindberg i *Till Damaskus III* starkt framhävde den osinnliga kärleken och framställde sexualiteten som något starkt negativt. Denna syn på erotiken är ingenting unikt i dramerna från denna tid. I *Svanevit*, skriven under den enligt fästmön lyckliga förlovningstiden, bestäms det erotiska motivets utformning av sagospelets form och stämning, och de unga älskandes rena kärlek är av en så eterisk natur och befinner sig på ett så högt plan att ingenting jordiskt får komma den nära och sinnligheten tillåts endast skymta som en mörk, hotande skugga. Men samtidigt är det högst sannolikt att "Svaneviterotiken" för Strindberg representerade en önskedröm om hur en ideal kärlek bör vara beskaffad, en poetisk omskrivning för hur han hoppades att hans förhållande till Bosse skulle utvecklas. I brev kallar han *Svanevit* "idealstycket af ren skönhet, kärlekens apo-teos"⁸⁸, och i *Öppna brev* säger han att han "levat den sagan i fantasin! En vår, i vintern!" (50:301).

Men i ett sagospel som *Svanevit* är en erotik av detta osinnliga slag naturlig, hör så att säga till genren. Märkligare är att samma syn på erotiken är så starkt framhävd i *Kristina*, ett historiskt drama. Men det finns en minsta gemensam nämnare för alla de tre nämnda dramerna: Harriet Bosse. Delar av *Till Damaskus III* bygger på det tredje äktenskapet och är enligt Strindbergs egna ord "influerat" av Bosse, medan titelrollerna i både *Svanevit* och *Kristina* skrevs för henne och med henne ständigt i tankarna, enligt Strindberg själv.

Vi har också tidigare sett att Strindberg i början av 1901, samtidigt med att hans känslor för Bosse intensifieras, i dagboken och i brev till henne gör uttalanden som förefaller tyda på motvilja mot sexualiteten. Samtidigt börjar han skriva dramer med en platoniserande erotik som ett anmärkningsvärt inslag. Att någon form av samband föreligger verkar troligt.

Men en komponent saknas. Strindberg har fått impulser till motivet även från andra håll. Under februari månad studerar han med intensivt intresse Maurice Maeterlinck och Joséphin Péladan, och av en rad källor, främst dagboken och brev till Bosse men även till Richard Bergh, framgår hur intimt sammanbundna dessa två diktare är med kärlekshistorien med Bosse.

Han läser deras böcker med stor entusiasm, sänder dessa vidare till henne samtidigt som han i breven förklarar och motiverar varför hon bör läsa dem.⁸⁹ Det var långt ifrån första gången som Strindberg läste Maeterlinck och Péladan, men det framgår tydligt att nu är det deras hävdande av den osinnliga kärlekens höghet som han intresserar sig för.

Gången torde ha varit ungefär denna: Strindberg är förälskad i Bosse och vill gifta sig med henne men oroas inför det äktenskapliga samlivet, på grund av tidigare erfarenheter, den stora ålderskillnaden osv. Han läser Maeterlinck och Péladan och fångas av deras framställning av den "själiska" kärlekens överlägsenhet och sexualitetens faror, eftersom denna harmonierar med hans egen aktuella sinnesstämning. De båda fungerar alltså som en "bekräftelse" på att hans egna känslor på erotikens område är de "rätta" och han använder dem som medel för att påverka Bosse. Men framför allt upptäcker han att dessa idéer är dramatiskt användbara, och helt naturligt har Maeterlincks och Péladans tankar färgat Strindbergs behandling av de erotiska problemen i de dramer som har det tredje äktenskapet som bakgrund.

För Strindbergs tidigare kontakter med Maeterlinck har Brandell redogjort⁹⁰, och Lamm har utrett dennes betydelse för främst *Svanevit* och *Karl XII*.⁹¹ Enligt min åsikt har Maeterlincks "transcendentala" psykologi i *Le Trésor des Humbles* utövat ett stort inflytande på Strindbergs behandling av det erotiska motivet även i *Till Damaskus III*. Alla de i *Le Trésor des Humbles* centrala idéerna, "la bonté invisible", "la beauté intérieure" och "le silence" återklingar där.⁹²

Även för *Kristina* har Maeterlincks "kärleksfilosofi" sannolikt haft betydelse, men överensstämmelserna ligger på ett ganska allmänt plan.

Tott älskar Kristina, trots att han är väl medveten om hennes mänskliga fel och svagheter: hennes nyckfullhet och flyktighet, brist på åsikter osv. Då De la Gardie vid ett samtal om drottningen frågar: "Har hon inga fel?" svarar Tott: "Nej, ty under 'fel eller förtjänster', dessa borgarbegrepp, gå icke hennes egenskaper" (39:199). För Tott är Kristina översinnligt stor, hennes fel vänder han till förtjänster eller viftar bort; han ensam har insett hennes storhet och det har han gjort därför att han älskar henne. Samma idéer möter vi hos Maeterlinck; även för denne är den älskades fel eller förtjänster, hennes karaktärs defekter och alla yttre egenskaper fullständigt utan betydelse. I kapitlet "Sur les femmes" i *Le Trésor des Humbles* säger Maeterlinck bl a:

Croyez vous donc que dans l'amour il n'y ait que des pensées, des actes et des paroles, et que les âmes ne sortent pas de ces prisons? Ai-je besoin de savoir si celle que j'embrasse aujourd'hui est jalouse et fidèle, rieuse ou triste, sincère ou bien perfide? Vous imaginez-vous que ces petits mots misérables vont monter

jusq'aux cimes où nos âmes sont assises et où notre destin s'accomplit en silence?⁹³

Då två själar har blivit medvetna om sin dragning till varandra befinner sig deras kärlek på ett helt annat och högre plan än det vardagliga. Allt yttre blir fullkomligt ligkiltigt för dem; kärleken är predestinerad, ”bestämd i stjärnorna”, helt oundviklig och uteslutande en själarnas outtalade sympati. Alla ”jordiska” egenskaper blir därför helt oväsentliga: Totts utgjtelser om hans kärlek till Kristina förefaller vara en direkt återklang av Maeterlincks idéer om själarnas kärlek.

Tott och Kristina är visserligen ”lyckliga” i sin kärlek till varandra, men det är ingen jublande lycka; tvärtom förnimmer båda en ångest och en smärta i sin lycka: en ångest över att deras kärlek ska ”ta slut”, att den är för skör för att tåla vid den personliga, kroppsliga kontakten och den vardagliga samvaron. ”Den högsta lyckan förbittras alltid av tanken på det förfärliga ögonblick, då det skall ta slut! [— — —] detta har jag tagit så högt och heligt, att om hon bryter, så dör jag!” säger Tott (39:197). Då Kristina ”älskade” De la Gardie hade det varit annorlunda. ”Toker, alltid toker!” säger drottningen till honom och De la Gardie svarar: ”Sådan ville du ju ha mig! Jag skulle narra prinsessan att skratta, och med Tott ville hon gråta!” (39:238). Denna tanke, att sorg och smärta är nödvändiga element i den äkta kärleken, är central hos Maeterlinck (i kapitlet ”La bonté invisible” i *Le Trésor des Humbles*). Det avsnitt där han utvecklar denna tanke hör f ö till de partier ur *Le Trésor des Humbles* som Strindberg översatte för Harriet Bosse. Maeterlinck säger bl a:

La douleur est le premier aliment de l'amour; et tout amour qui ne s'est pas nourri d'un peu de douleur pure meurt comme le nouveau-né que l'on voudrait nourrir comme on nourrit un homme. Aimez-vous de la même façon celle qui toujours vous fit sourire ett celle qui parfois vous fit pleurer? Il faut, hélas! que l'amour pleure et bien souvent, c'est dans le moment même où les sanglots s'élèvent que les chaines de l'amour se forgent et se trempent pour la vie . . .⁹⁴

Påfallande är hur de älskande i *Kristina* ”förskönas” under inflytandet av sin kärlek; samma tanke finns i *Till Damaskus III* (29:284). ”Du är så vacker i dag, Klas?” säger Kristina och Tott svarar: ”Synes jag dig mindre ful än förr, då är det du som inträtt i mig . . . [— — —] Jag spelar icke, dricker icke, äter knappast, och ett oskönt ord kan icke gå över mina läppar!” (39:216). Och De la Gardie ser genast på Tott att han älskar: ”Människor som älska bli självlysande, och de som komma i deras närhet få värme . . .” (39:197). Under kärlekens inverkan genomgår Kristina en liknande utveckling. I den första akten sägs hon vara ”ståtlig”, när det roar henne (39:155f), medan hon i den sista akten, då hon är uppfylld av sin kärlek till Klas Tott, med sin skönhet ”bländar” såväl De la Gardie som Steinberg (39:235,240). Hennes skönhet har förvandlats, fått ett nytt liv,

genom kärlekens inverkan. Enligt Maeterlinck är skönheten intimt förbunden med den högre tillvaro där själarna dväls: "On dirait vraiment que la beauté est l'aliment unique de notre âme; elle la cherche en tout lieu et même dans la vie la plus basse elle ne meurt pas de faim."⁹⁵ Och det som enligt Maeterlinck framför allt äger förmågan att försköna en själ är vissheten att det någonstans finns "un être pur et beau qu'elle peut aimer sans arrière-pensée. Lorsqu'elle s'est approchée véritablement d'un tel être, la beauté cesse d'être une belle chose morte qu'on montre aux étrangers; mais elle prend soudain une vie impérieuse, et son activité devient si naturelle que plus rien ne résiste."⁹⁶ Detta är exakt vad som händer Kristina: hennes skönhet har fått ett så mäktigt liv att den bländar alla som ser henne; ingen kan motstå en skönhet som frammanats av en äkta, "själisk" kärlek.⁹⁷

Men en ännu större betydelse än Maeterlinck för Strindbergs utformning av det erotiska motivet i *Kristina* har, enligt min övertygelse, Joséphin Péladan haft. Denne torde vara en av de författare som Strindberg oftast återkommer till under de sista femton åren av sitt liv och alltid nämner med stor uppskattning, t o m beundran. Ändå har ytterst litet skrivits om hans betydelse för Strindberg, kanske beroende på att han ansetts vara en galning och fantast och som författare långt underlägsen Strindberg.⁹⁸ En redogörelse för Strindbergs tidigare läsning av och yttranden om Péladan kan därför vara motiverad, innan jag går in på hans betydelse för *Kristina*.

Strindbergs första bekantskap med Péladan ägde enligt dagboken rum den 1 maj 1897. I *Inferno* omtalar han vilken bok han läste: *Comment on devient mage*, och vilket omvälvande intryck den gjorde på honom:

Sar Peladan, dittills okänd för mig, kommer som en stormvind, en uppenbarelse av Nietzsches 'övermänniska', och med honom håller katolicismen sitt högtidliga och triumferande intåg i mitt liv. Har han kommit, 'den som komma skall', i Peladans person? Filosofen-skalden-profeten, är det han, eller skola vi förbida någon annan? Jag vet icke; men efter att ha gått igenom dessa propyléer till ett nytt liv, börjar jag skriva den här boken den 3 maj (28:201).

Även i ett brev till dottern Kerstin den 4 maj talar Strindberg entusiastiskt om *Comment on devient mage*, och Péladan kallas "der Reformierende Katolische Ockultist" och "ein weisser Profet (nicht schwarz!)"⁹⁹.

Strindberg kastade sig omedelbart över andra arbeten av Péladan. Den 12 maj citerar han i OD ett stycke ur *L'Androgyne*, vilket infogas i *Inferno*. Han synes här uppfatta Péladans ord som ett budskap från makterna och använder det i självttuktande syfte (28:314). Den 17 maj följer ett citat ur *Coeur en peine*, likaledes infogat i *Inferno*. Péladan förklarar där att det onda som man gör en människa återfaller på en själv och att detta inte beror på någon "slump" utan på att makterna har utrustat vissa män-

niskor med egenskapen att kunna "bereda motgångar åt den som stöter sig med honom" (28:201).

Sommaren 1898 tas Péladan upp i två brev till Emil Kléen; Strindberg var då sedan början av april åter bosatt i Lund efter drygt sju månader i Paris. Han har just läst Péladans *Le vice suprême* och hans beundran består: "Péladan är tredje republikens profet, Jeremias". Men han betraktar nu "mästaren" i ett större perspektiv och finner i dennes utveckling en parallell till sin egen:

Samma Satanism = tron på det onda, samma förtvivelse och sätt att häda som figurernas i Röda Rummet. Men hos Peladan + faktorn Übermensch och Okkultismen, vesterländsk från Kabbala och Eliphas Levi, som föregår Teosofirörelsen — Peladans meningar om kvinnans väsen sammanträffar äfven med mina i Giftas. Jag har sålunda skäl antaga att jag representerade en hovedströmning på min tid, källan må vara underjordisk eller icke.¹⁰⁰

I ett brev till samme adressat en dryg månad senare, 2.9 1898, antyds dock kritik: "Läser Peladan med stigande beundran men icke oblandade känslor. En urliderlig moralist! En paradox! som castiger sin sinlighet, men njuter af flagelleringen."¹⁰¹ Vad Strindberg reagerar mot är tydligen dualismen i Péladans skildringar av den fysiska kärleken. Samtidigt som denne frenetiskt angriper sexualiteten för dess neddragande makt finns det i hans framställning av den en uppenbar lystnad, "urliderlighet". Péladan har rört vid något mycket känsligt hos Strindberg.

I *Infernos* "Bibliografi" nämner Strindberg ytterligare två arbeten av Péladan: *Comment on devient fée* och *Comment on devient artiste* (28:206). Stockenström anser, utan belägg, att Strindberg knappast läste dessa verk förrän i Paris på hösten 1897.¹⁰² Naturligtvis var det lättare att komma över Péladans böcker i Paris, men ingenting hindrar att han läste dem redan i Lund, där han i maj på något sätt skaffade sig *Comment on devient mage*, *L'Androgyne* och *Coeur en peine*. Vem som försåg Strindberg med Péladans arbeten är f ö osäkert. En möjlig långivare är hans vän, den originelle medicinaren Gustaf Brand, som övergått till katolicismen och som lånade Strindberg katolsk litteratur. Visserligen nämns han i dagboken inte förrän den 14 maj 1897, men de kan mycket väl ha umgåtts tidigare.¹⁰³

Omfattningen och arten av Strindbergs Péladanläsning fram till 1901 är osäker. Efter det intensiva studiet i maj 1897 läste han som nämnts *Le vice suprême* sommaren 98; därefter är det enda omnämnandet en uppmaning till Richard Bergh 5.2 1899: "Läs Sar Peladan!"¹⁰⁴

Det som först fångade Strindbergs intresse för Péladan var tydligen dennes egenskap av "konverterad okkultist": i *Inferno* utpekas han t o m som den som var orsaken till Strindbergs egen planerade konversion. Det är ö h t uppenbart att Strindberg känner en stor samhörighet med rörelsen

mot den katolska kyrkan inom den europeiska intellektuella världen. Sålunda läser han den 17 maj 1897 en av Johannes Jörgensens skrifter om sin konversion (OD) och den 18 november Huysmans' *En route*. Han slås av överensstämmelsen mellan sin egen och Huysmans' religiösa utveckling: "Från magi och satanism till Katolicism" (OD). Senare på hösten samma år hävdar Strindberg att "hela den vetenskapliga ockultismen gått över åt den katolska sidan". T o m Papus sägs ha vandrat samma väg.¹⁰⁵

Vad var det då i Péladans katolska tro som attraherade Strindberg i så hög grad? Kanske var det det intellektuella elementet, som Jolivet anser särskilt utmärkande för Péladans katolicism: "Strictement catholique, il prétend dépasser le catholicisme ordinaire par la culture de l'entendement." Eller med Péladans egna ord: "Il ne s'agit pas, comme en mystique, de s'abîmer en Dieu mais de le chercher par toutes les voies de l'entendement."¹⁰⁶

Men Strindberg fascineras också av Péladans spekulationer om "övermänniskan", "l'homme supérieur". Men det är inte Nietzsches "übermensch" det här är frågan om utan en individ vars främsta egenskap är kontakten med högre makter, med Eklunds ord "en moraliskt upphöjd typ som övervunnit de materiella begären och jordiska passionerna och lever på ett högre plan, besitter telepatiska egenskaper och förmåga att blicka in i naturens och själens ockulta riken".¹⁰⁷

En av "l'homme supérieurs" manifestationer hos Péladan var androgynen. Den 12 maj 1897 läser Strindberg Péladans *L'Androgyne* och fascineras av huvudpersonen. I "Swedenborg i Paris" har han talat om orsaken: likheten med Balzacs Séraphita-Séraphitus. Men Strindberg är osäker om huruvida Péladan medvetet knutit an till Balzac med sina romaner *L'Androgyne* och *Gynandre* (27:612).

Strindberg hade sedan början av år 1896 intresserat sig för Balzacs "Swedenborgroman" *Séraphita*.¹⁰⁸ Balzac hade från Swedenborg hämtat den platonska föreställningen att en könlös varelse, en androgyn, är den högsta, fullkomligaste människan. Balzac behandlade dock Swedenborg mycket fritt: under det att Swedenborg infogar idén om androgynen som den fullkomliga människan "i sitt eskatologiska system flyttar Balzac idealmänniskan ner på jorden och framställer Swedenborglärjungarna som en redan existerande, högre människosort", säger Brandell.¹⁰⁹ Androgynidéerna skulle Strindberg komma att ta upp i *Kristina* liksom, med stor sannolikhet, även i *Ett drömspel*, men vi stöter på dem redan dessförinnan.

Balzacs och Péladans androgynen har inget kön och den kärlek som de uppväcker är höjd över alla banala jordiska passioner. Det är föga förvånande att dessa idéer på nytt fångar Strindbergs intresse, då tanken på ett äktenskap med Harriet Bosse väcks i början av år 1901. I en dröm som han har natten mellan den 26 och 27 januari uppträder Bosse t o m som en an-

drogyn: ”Drömde om B; hon spelade på scenen. Derpå såg jag B klädd som pojke, sittande hopkrupen, och jag förvånades hon var så liten.”¹¹⁰ Det yttre incitamentet till denna dröm torde vara minnet av Bosse som Puck i *En midsommarnattsdröm*¹¹¹, men det är inte orimligt att anta att drömmen även ger en antydning om Strindbergs oro inför ett intimare förhållande med Bosse.

Det första tecknet på Strindbergs förnyade intresse för Péladan är ett brev till Richard Bergh 30.1 1901. Där berättar han om Maeterlincks ”transcendentala” psykologi, dvs själarnas umgänge utan sinnenas mellanhand, och nämner även ”Swedenborgs niece Seraphita, herrligt framställd af Balzac”. Och i slutet av brevet frågar Strindberg: ”Ären I ej snart mogna för Joséphin Peladan? Den störste, skönhetsmannen som bebådade l’époque spirituelle före Maeterlinck? Romanerna nemligen: L’initiation sentimentale, L’Androgyne, Gynandre, Le Vice suprême, Istar, Typhonia (à 2,50 Fr.)”.¹¹²

Den 11 februari upplyser Strindberg lakoniskt i dagboken att han läser Péladan. Två dagar senare är han utförligare:

Läste Joséphin Peladans Prométhéide, der han har författat de saknade 1^a och 3^c Delen af Aeschylus samt öfversatt Aeschylus Prometheus 2^a Det är gigantiskt! [— — —] I Peladans Prométhéide skildras Pandora, Grekernas Eva, först såsom sänd af Zeus, (hvilken skrattade när han släppte ner henne) för att plåga människorna; men Prometheus förvandlade henne till människornas välsignelse i modren, makan — — — Hvad skall nu hända?

Det är tydligt att Strindberg här ser en parallell till sin egen situation. Ska han våga gifta sig med Bosse? Å ena sidan ser han kvinnan som en plågoande som drar mannen nedåt, ner i den sexuella dyn, å den andra finns förhoppningen att liksom Prometheus förvandla henne, dra henne uppåt, göra henne till en välsignelsebringande försonare ”med mänskligheten och kvinnan”. Detta senare återkommer han till gång på gång i brev till Bosse och i dagboken. Sålunda skriver han t ex dagen innan, den 12 februari: ”Vid hennes sista besök tyckte jag en engel var i rummet, och jag fattade beslut till det goda, hoppandes få försoning med qvinnan, genom qvinnan” (OD). Samma tanke återkommer, som tidigare visats, flera gånger i de under februari skrivna partierna av *Till Damaskus III* liksom i Harriet Bosses brev den 4.3.

Entusiasmen för Péladan kommer till uttryck även i ett brev till Richard Bergh dagen efter anteckningen i OD om Prométhéide:

[— — —] Har varit sjuk — i en nästan ockult feber — — — med telepatiska ryck — — —

Mitt hus är nu fullt af Maeterlinck och Peladan.

Peladan är en Gigant! Han har författat de saknade delarne I, III af Aeschylus Prometheus och öfversatt II eller det qvarvarande mittelstycket. Han har öf-

verträffat mästaren! En fräckhet som lyckats! Huru sällsynt!

Tre dramer af honom har jag; det är lejonmat, och borde läsas af Per Hallström o.fl.

En roman har jag också! och väntar flera.

Peladan och Maeterlinck äro af samma rot; Pariser-Ockultismen deriverad från Balzac' Seraphita, Ursule Mirouet o fl, samt Barbey d'Aureville (Les Diaboliques) —

Alltså: respekt för Maeterlinck! plats för Sâr Peladan.¹¹³

Strindberg fortsätter att läsa Péladan, och liksom fallet var med Maeterlinck börjar han att sända även Péladans arbeten till Bosse. Skälen var desamma: dels "uppfostra" henne till att omfatta samma litterära smak som han själv, dels hjälpa henne att bättre förstå Eleonoras roll i *Påsk*, men framför allt vill han få henne att inse att den högsta formen av kärlek är ren och osinnlig, och här blir Maeterlinck och Péladan hans "förespråkare". Detta påstående stöds av ett brev till Bosse den 25 februari, där Strindberg försöker förklara varför han skickat henne Péladans "drame romanesque", *Le prince de Byzance*:

Hvarför jag sänt Er den bizzarra Le Prince de Byzance? Det är en mycket lång historia, som skulle börja med Eleonoras släkting, Balzacs Seraphita-Seraphitus, för hvilken jordisk kärlek icke finnes på den grund att hon-han är l'époux et l'épouse de l'humanité. Symbol af den högsta, fullkomligaste menniskotyp, hvilken spökar mycket i den modernaste litteraturen och antages af några befinna sig på vägen hit ner till oss. Begär nu ingen förklaring men behåll ordet i minnet. En dag när sakförhållandet faller inom Er erfarenhetssfär, så kan ordet kasta ljus på saken.¹¹⁴

Med ledning av Strindbergs efterlämnade bibliotek går det att med en viss grad av säkerhet bestämma, vilka verk av Péladan som han ägde i februari 1901. De tre i brevet till Bergh omtalade dramerna var sannolikt *La Prométhéïde* (1895), *Babylone* (1895) och *Le prince de Byzance* (1896) och romanen antingen *L'initiation sentimentale* (1886—91) eller *La vertu suprême* (1900).¹¹⁵ Naturligtvis kan han ha anskaffat, eller gjort sig av med, något eller flera av dessa verk vid en senare tidpunkt, men risken härför måste betecknas som ganska liten. Strindberg bevarade livet ut en djup beundran för "mästaren" Péladan, och hade han lånat ut något av dennes verk skulle han knappast ha gett sig förrän han fått det tillbaka.¹¹⁶

Vilka arbeten av Péladan har då haft störst betydelse för Strindbergs framställning av erotiken i *Kristina*? Han ägde sannolikt en ingående kännedom om Péladans produktion, och inspirationskällorna bör därför inte begränsas till vad som finns i hans efterlämnade bibliotek, men störst betydelse har enligt min åsikt tre av de redan nämnda arbetena haft: *L'initiation sentimentale*, *Le prince de Byzance* och *La Prométhéïde*.

Ramen för handlingen i *Le prince de Byzance* är kampen om kronan i furstendömet Tarente. Den rättmätige arvingen Tonio-Tonia, barn till den

avlidne hertigen, har, efter att under hela sin uppväxttid ha hållits gömd i ett kloster, återkommit för att ta sin tron i besittning. Till sin hjälp har Tonio en kondottiär, Cavalcanti. Deras motståndare, som dittills i okunighet om att en legitim arvinge existerade ostört har härskat i furstendömet, står under ledning av La marquise Buodelmonte.

Dramats huvudperson, Tonio, är framställd som en androgyn. Att det är just detta faktum och just denna gestalt som intresserat Strindberg framgår med all önskvärd tydlighet av en mängd för- och understrykningar i hans eget exemplar av dramat. Redan i personförteckningen är "Tonio" understruket som enda namn, och så fort som androgynföreställningarna förs på tal har han gjort kraftiga förstrykningar med sin rödpenna. Så är fallet t ex med den definition av begreppet "androgyn" som Cavalcanti gör för Tonio: "Quand un ange, par permission divine, descend sur cette terre on l'appelle Androgyn."'¹¹⁷ Men det som främst fångar Strindbergs intresse och uppenbarligen appellerar till då aktuella känslostämningar hos honom är inte androgynen sedd som en isolerad företeelse, utan snarare den osinnliga kärlek som androgynen uppväcker och den form i vilken denna kärlek uttrycks. Inför det planerade äktenskapet har hans gamla motvilja inför sexualiteten väckts till liv och det förefaller som om han söker "bekräftelse" på sina känslor. Som vi sett sände Strindberg detta drama till Bosse, något som tydligen gjorde henne undrande.

I *Le prince de Byzance* framförs idéerna om den rena kärlekens höghet främst av Cavalcanti i dennes kärleksförklaringar till Tonio, som först är gosse, sedan flicka, men även i den naiva och otroligt oskuldsfulla androgynens repliker till hennes ädle, djärve och romantiske riddare. Tonios barnslighet och ignorans gör att hon, fränsett hennes egenskap av androgyn, starkt påminner om Maeterlincks sagoprinsessor. "Pureté" är ett ofta återkommande ord i deras kärleksförklaringar.

I ett samtal med en inskränkt kapucinermunk omtalar Cavalcanti vem som är hans läromästare. Munken kallar honom för "néoplatonicien"; hans ton retar Cavalcanti som utbrister: "Ne touchez pas à Platon, c'est un Père d'avant l'Eglise, le premier il conçut l'amour, hors de sexe, audehors du plaisir."'¹¹⁸

Cavalcantis kärlek till Tonio är oföränderligt "ren" genom hela dramat, och när han ligger på sitt yttersta, dödligt sårad i kamp för sin älskade, tackar den likaledes döende androgynen honom för den kärlek som hon genom honom fått uppleva: "Quelle gloire d'avoir connu l'amour en plénitude, amant sans le péché et sans la chair, époux."'¹¹⁹

Som kontrast till Cavalcantis rena kärlek till androgynen ställer Péladan markisinnan Buodelmontes åtrå till kondottiären. Péladan visar på ett synnerligen drastiskt sätt vart hennes syndiga lusta leder. Hon lider alla helvetets kval, hon förödmjucar sig, hon sviker sin trohetsplikt och i sin vansin-

niga svartsjuka är hon beredd till allt. Men alla hennes förförelseförsök misslyckas och hon dör, utslungande förbannelser mot Cavalcanti, som genom sin kärlek till androgynen har höjt sig över alla jordiska lustar. Dessförinnan har hon blivit dödligt sårad i en duell med Tonio-Tonia, en bild av den osinnliga kärlekens seger över den sinnliga. När det gäller sexualitetens förbannelse arbetar Péladan endast med indirekta medel, i motsats till vad fallet är med "l'amour sans la chair", vars välsignelse värtaligt utläggs.

Lindberger antyder att *Le prince de Byzance* har haft betydelse för Strindberg som källa för *Svanevit*.¹²⁰ Tidigare har av Lamm och andra Maeterlincks *La princesse Maleine* utpekats som förebild för *Svanevit*, men på grund av den blandning av sinnlighet och kyskhet som Lindberger finner både i *Le prince de Byzance* och *Svanevit* anser han Péladans pjäs troligare som källa. Som framgått av mitt referat är jag på denna punkt inte av samma åsikt som Lindberger; Cavalcantis och androgynens kärlek är oföränderligt "ren", utan sinnliga inslag. Då finns det otvivelaktigt flera sensuella element i *Svanevit*: de älskande suger varandras blod osv. Lagercrantz har där t o m funnit åtskilliga erotiska tvetydigheter.¹²¹

I *Le prince de Byzance* återfinns även några andra idéer, som är av intresse vid studiet av den erotiska problematiken hos Strindberg. Sålunda hävdas den tanken, att kärlekens ursprung finns hos mannen; kvinnans kärlek är endast en reflex av älskarens. Ett exempel på detta är en scen då Cavalcanti, överväldigad av sin kärlek till Tonio, frågar denne: "Ai-je donc mérité un tel amour?" Tonio svarar honom då: "C'est ton oeuvre: tu l'as créé en moi, tu es le Prométhé qui m'apporta la divine étincelle."¹²²

Men även på mannen själv har kärleken en förvandlande inverkan. Hos honom väcks en strävan till "dygd", en vilja att bli en bättre människa, eller med Cavalcantis ord: "Vertus . . . vous jadis chaussées de ma vie, accourez, maintenant je suis votre."¹²³

Det tidigaste omnämnandet av *L'initiation sentimentale* finns i brevet till Bergh 30.1 1901, där den nämns bland de romaner vari Péladan "bebådade l'époque spirituelle före Maeterlinck"; Strindberg bör ha läst den vid denna tidpunkt. *L'initiation sentimentale* torde vara den roman av Péladan som Strindberg uttalar sig allra mest entusiastiskt om. I flera brev till Schering omtalas den i berömmande ordalag¹²⁴, och i *Götiska rummen* (1904), där Strindberg har infogat en hel Péladanessä (40:110ff), heter det:

Hans mest lysande roman är *L'initiation sentimentale*, en bok om kärleken i alla arter, tonarter, och avarter, där han lyfter av taken på alla slags hus och visar innanmätet av Paris. Det är en fruktansvärd bok, rik, stor, och schön trots allt det fula han visar fram.¹²⁵

Uppställningarna i *Le prince de Byzance* och *L'initiation sentimentale* skiljer sig åt. I det förra fallet älskas en "esprit supérieur", androgynen, av Cavalcanti som förvandlas genom denna högre art av kärlek; själv åtrås Cavalcanti av markisinnan, den sexuella lidelsens representant, men motstår hennes förförelseförsök. I *L'initiation sentimentale*, där förenligheten spelar en mycket mer framträdande roll, är huvudpersonen en annan av Péladans "hommes supérieurs", skulptören Nebo, en på alla områden överlägsen ande och samtidigt en mystiker, ockultist och "platonicien". Han har tagit som sin elev en förmögen, världsvan societetsdam, "la princesse Paule", och Nebo försöker uppfostra henne till att omfatta samma upphöjda världsåskådning som han själv. Man kan här inte undgå reflexionen att Strindbergs relation till Harriet Bosse under den första tiden förefaller ha varit av ett likartat slag. Orsaken till Nebos välvilja är att han betraktar henne som ett högre väsen, en ängel som frivilligt stigit ned från himmelen för att dela människornas villkor.

Nebos känslor för Paule ligger helt och hållet på det intellektuella planet; det är ingen kärlek med knäfall och brinnande kyssar, kan knappast ens jämföras med den halvt religiösa dyrkan som ägnades Tonio. Denna "kärlek" befinner sig i ännu högre sfärer, är ännu mer eterisk, helt befriad från allt jordiskt stoft. Nebos inställning till den banala, jordiska kärleken är självfallet helt avvisande; i synnerhet är den samtida, dekadenta erotikens manifestationer honom oerhört motbjudande.

Paule fångas mer och mer av Nebos läror, men samtidigt är det uppenbart att det framför allt är "le platonicien" själv som attraherar henne. Men inför dennes krav att deras umgänge ska vara helt "intellektuellt" strandar alla hennes försök till erotisk kontakt. Situationen påminner om den mellan Cavalcanti och markisinnan i *Le prince de Byzance*, men utgången blir en helt annan.

En dag infinner sig Paule trots Nebos förbud i hans bostad.¹²⁶ Hon är klädd i en "toilette de bal" och är "hardiment décolletée", och avsikten med besöket blir snart uppenbar; "laissons l'androgynie pour ce soir", säger hon. Nebo kapitulerar oväntat lätt för hennes kärleksförklaringar, även om han har svårt att helt överge sina platonska idéer: "Paule, Paule, c'est la femme que j'aime en vous, je le vois maintenant; désabusé, j'abandonne mon rêve. Oui, tu as vaincu, beauté toute-puissante, Ame de ciel, mon Ame."¹²⁷ Men en sexuell förbindelse ryggas han fortfarande tillbaka inför:

Le monstre, dit-il, c'est le fantôme de volupté qui se dresse toujours entre deux âmes pour les faire tomber aux rets de la chair; le monstre, c'est la Bête qui s'était attablé avec nous. J'ai voulu faire paraître à vous yeux, pour vous mettre en garde contre lui, ce mirage éternel qui égare les plus purs esprits; un ami in-

time quelques paroles vibrantes, et tout s'oublie; mais je vous aime trop pour vous laisser la dupe de nos sens.¹²⁸

Nebo kämpar förtvivlat mot detta "vällustens monster" som håller på att slå klorna i honom. I sin desperation blir han brutal¹²⁹; han beskyller Paule för "concupiscence" och säger att hon vill vältra sig i smutsen. Till slut slår han henne till marken och flyr från henne, och han tror sig räddad; då hör han på piano spelas "une marche triomphale" och hör Paule "qui chantait sa victoire"; han ser i en hallucinatorisk syn en Eros-staty, som reser sig upp, och på dess sockel läser han: "Eros Basileus". Detta gör slut på de sista resterna av Nebos motstånd och han kapitulerar fullständigt.

Romanens slut måste, sett i relation till tendensen i Péladans hela produktion, tolkas som ett nederlag för den rena, osinnliga kärleken, inte som en seger för den kroppsliga. Nebos kapitulation är en tragedi. Varför Péladan låter sin roman sluta på detta sätt är osäkert. Men *L'initiation sentimentale* är inte bara en roman om kärlekens olika former, även om Strindberg i varje fall i *Götiska rummen* 1904 såg detta som det centrala; den är också en sederoman, en starkt kritisk granskning av den samtid vars materialism, streberanda och dekadens Péladan så intensivt avskydde. Kanske menar författaren, att i en så vidrig värld kan den upphöjda och förfinade platonska erotiken inte existera. Romanens slut blir med den läsningen en accenturering av kritiken mot Péladans föraktade samtid.

De samhällskritiska inslagen är dock i detta sammanhang av underordnad betydelse. Det intressanta är Nebos kamp mot den lidelse han anser oren och som hotar att dra ner honom i sinnlighetens dy, liksom den våldsamhet och brutalitet som han visar inför kvinnan, den orena lidelsens representant. Av förstrykningarna i det egna exemplaret att döma är det i första hand detta som fångat Strindbergs intresse.

I Strindbergs bibliotek finns även ett annat arbete av Péladan, som kan vara av intresse i detta sammanhang: *Traité des Antinomies. Métaphysique* (1901), ingående i sviten *Amphithéâtre des sciences mortes*.¹³⁰ Strindberg har här gjort åtskilliga förstrykningar, nästan samtliga gällande erotik och de flesta i kapitlet "La volupté et la douleur". Här framställs "l'amour profane" inte i en fullt lika avskräckande dager som annorstädes. Dock är Péladans grundläggande tanke att då själen dominerar en upplevelse övergår lidandet i glädje; då det kroppsliga får härska, som i "la volupté", gäller motsatsen.¹³¹

Comment on devient Fée finns upptagen i den "ockulta" bibliografin i *Inferno* (28:201); några uppgifter om att den skulle ha ingått i Strindbergs Péladanläsning 1901 finns inte. Här återfinns många av de tankar vi mött tidigare, t ex den skarpa åtskillnaden mellan kropp och själ: kärleken bor i själen medan "le corps est un animal". Och den fullkomliga människan

är androgynen, "homme et femme tout à fois, comme il a été, comme il sera, après les épreuves de la vie".¹³²

Vi kan alltså konstatera, att Strindberg 1901 i flera års tid livligt hade intresserat sig för Péladan och studerat en rad av dennes verk. Det är också tydligt att han under detta år koncentrerade sitt intresse på den platoniserande erotiken hos Péladan, vilket främst hade sin orsak i de personliga problem av erotisk art som han då brottades med.

Av störst intresse för *Kristina* är dels de ovan behandlade verken *Le prince de Byzance* och *L'initiation sentimentale*, dels och framför allt dramatrilogin *La Prométhéide*.

En Péladansk idé som går igen i *Kristina* är androgynföreställningarna. Det antyds tämligen klart att Tott betraktar Kristina som en androgyn, som något av en ängel som stigit ner till människornas värld. "Jag älskar henne som en yngling, jag dyrkar henne som ett högre väsen", säger Tott och han fortsätter: "det är en örninna, född i luften av luft, därför har hon svårt att andas här nere!" (39:198). Så följer Totts extatiska utgjutelser om hans stormande kärlek till drottningen, varefter De la Gardie en smula sarkastiskt anmärker: "Tott kan älska, han! Och ändå har han rykte vara misogyn." På detta svarar Tott: "Kvinnohatare! Det är jag ännu, men Kristina är ingen kvinna!" (39:200). Tott betraktar uppenbarligen Kristina inte som en kvinna utan som ett högre väsen, en "ängel", utan mänskligt kön.

Vi har tidigare sett exempel på hur Cavalcanti i *Le prince de Byzance* betraktar Tonio-Tonia; likheterna med Totts syn på Kristina är uppenbara. Liksom Tott ser Cavalcanti sin tillbedda som en ängel som stigit ner till jorden, hans kärlek till henne är "un amour sans la chair" och liksom fallet är med Tott ger denna osinnliga kärlek honom lust till dygd, "vertus", och får honom att se med avsky på sitt tidigare utsvävande liv och på all sinnlig lusta. Vissa olikheter i framställningen av androgynen kan dock iakttas. Hos Péladan är Tonio-Tonia först gosse, sedan flicka; en biton av platonisk gossekärlek är här tydlig. Någon antydning om homosexuell erotik finns inte hos Strindberg, föga förvånande med tanke på dennes ofta uttalade avsky, för att inte säga skräck, för all erotisk kontakt mellan personer av samma kön.

En annan och mycket väsentlig olikhet är att medan Tonio verkligen är framställd som en androgyn existerar Kristina som en sådan endast i Totts fantasi, alltså samma förhållande som i *L'initiation sentimentale*. I både denna roman och *Kristina* representeras den rena, osinnliga kärleken av männen, dvs Nebo, "Le platonicien", resp Klas Tott, medan den orena lustan representeras av kvinnan, "la princesse Paule" resp Kristina. Den kroppsliga och andliga kärleken ställs i skarp kontrast till varandra genom att kvinnorna i båda fallen frestar männen. Både Paule och Kristina betraktas av sina tillbedjare som androgyn men vill bli älskade som kvinnor

av kött och blod. Kristina avbryter Totts extatiska kärleksförklaringar: "Klas, du är för högt oppe, jag ser dig inte — Kom ner! [— — —] du gör mig olycklig . . . jag är icke den du tror, yngling!" Men Tott framhärdar (39:217).

På samma sätt avvisar Nebo Paules försök att få honom att komma "ner" till henne, och han försöker förklara för henne att om de tillät väl-lusten att tränga in i deras "själiska" förhållande skulle detta för evigt för-störas: "Le monstre, dit-il, c'est le fantome du volupté qui se dresse tou-jours entre deux âmes pour les faire tomber aux rets de la chair."¹³³ Situa-tionerna i Péladans roman och i *Kristina* är alltså identiska: de manliga hu-vudpersonerna vill älska "andligt" medan kvinnorna vägrar att bli behandlade som androgynier. Männen känner då som om de håller på att dras ner i sinnlighetens dy, och för att skydda sin renhet blir de brutala och slungar kränkande tillmälen mot kvinnorna. Trots allt kapitulerar båda platonikerna, men ändå blir slutet på de båda kärlekshistorierna totalt olika. Medan Nebos kapitulation blir definitiv (och i denna scen framkommer verkligen Péladans vad Strindberg kallade "urliderlighet")¹³⁴, är Totts knäfall inför kvinnan-härskarinnan endast tillfälligt: hans ögon öpp-nas för de orena begärens förbannelse och han "dödar sitt kött" och släp-per "ut anden i renare lufter" (39:251). Att Strindberg valde denna utgång av den erotiska kampen torde ha haft flera orsaker: dels skulle avslöjandet av Kristinas omoral i annat fall ha blivit tämligen uddlöst, dels vill han med detta sannolikt antyda att ett avstående från hoppet om "försoning" med kvinnan är den enda möjligheten för mannen att bevara sin renhet.

Vi kan i detta sammanhang erinra oss Strindbergs situation då han skrev *Kristina*. Bosse har lämnat honom för att han kallat henne "hora"; han tigger och ber att hon ska komma tillbaka, men det är samtidigt uppenbart att han känner sig sårad av hennes beteende. Tott kallar Kristina "sköka" och överger henne, trots att hon bönfaller honom att stanna. Det förefaller inte orimligt att anta, att Strindberg här utkräver en "hämd" på Bosse för de lidanden hon utsatt honom för genom att överge honom. Att Strind-berg till slut ändå låter Kristina triumfera får ses som ett offer på kärlekens altare; han hade lovat Bosse en glansroll om hon kom tillbaka. Och det bör noteras att de personer inför vilka hon får sin triumf är Oxenstjerna och De la Gardie, inte Tott som är den person som i dramat står Strindberg närmast.

Kristina har i den sista akten inbjudit Tott till en fest. Ursprungligen var det meningen att en balett med motiv ur Pandoramyten skulle uppföras till hans ära, vilket dock på grund av folkets hat mot drottningen avstyrades av Oxenstjerna. Texten till denna balett finns invävd i Totts och Kristinas samtal vid festen i den sista akten, men även tidigare. Ofta är det nästan omöjligt att avgöra, var i deras kärleksförklaringar deras egna ord slutar

och "spelet i spelet", dvs Pandorabaletten, tar vid. Vi ska se på några av de ställen i texten, där allusioner till Pandoramyten kan spåras.

Strindberg har med all säkerhet fått uppslaget till användandet av Pandoramotivet i *Kristina* från Péladans av honom högt beundrade trilogi *La Prométhéide*, i vars första del Péladan med stor frihet har vävt in Pandoramyten.¹³⁵ Enligt sagan skapades Pandora till människornas fördärv som straff för deras olydnad; med henne kom sjukdom och lidande in i människornas tillvaro. Men i Péladans drama förvandlar Prometheus Pandora från människornas förbannelse till deras välsignelse i maken, i modern. Samma tanke finns i *Kristina*, ehuru Strindberg där slutligen kommer till ett annat resultat än Péladan.

Pandoramotivet skymtar första gången i dramat i Totts och Kristinas första stora kärleksscen i den tredje akten. "Du vet icke vem du är och vadan du kommit", säger Tott: "När gudarna sände dig, sin dotter, hit ner, så släckte de ut ditt minne . . ." (39:217). Tott ser som sin uppgift att erinra Kristina om hennes himmelska ursprung. Hos Péladan är Pandora ursprungligen uppfylld av den lögnaktighet och falskhet som gudarna inpräntat i henne. Men så förvandlar Prometheus henne: de hämndlysta gudarnas dotter blir Prometheus' dotter och liksom han till välsignelse för människorna: "Par la vertu du Feu que j'ai ravi au Ciel. Pandora, reçois l'intelligence et connais le bien et le mal!" säger Prometheus, och vid hans ord vaknar Pandora till medvetande, "subitement vive et intelligente": "Qui suis-je? [— — —] Mon âme jaillit à la lumière [— — —] Aide-moi . . . aide moi a comprendre! [— — —] Toi qui commandes, toi qui n'as pas ri à ma vue, toi qui me parles avec autorité et cependant avec douceur, réponds . . . qui suis-je? . . . de quel sang, suis-je née?" Och Prometheus svarar: "Tu es fille des Dieux qui rient, en te voyant."¹³⁶ Tott och Prometheus utgör i viss mån paralleller till varandra: båda ser som sin uppgift att få Kvinnan — Pandora, Kristina — att inse att det är hon som ska lära människorna godhet, medlidande, barmhärtighet, och att det är hon som på grund av sitt himmelska ursprung är utsedd att fortsätta Prometheus' verk: att försvara människorna inför gudarna och att försona jordevarelserna med deras himmelska härskare.

Prometheus förvandlar Pandora och Tott förvandlar Kristina, och detta sker genom att båda ingjuter sin ande, sin själ, hos kvinnorna. Kristinas och Pandoras reaktioner är också mycket likartade: "du är den största ande jag råkat!" säger Kristina till Tott (39:217), och Pandora säger till Prometheus: "tu es mon maitre: tu es mon Zeus!"¹³⁷

I "spelet i spelet" i *Kristina* spelar Tott omväxlande rollen av Prometheus, gudarnas trotsare och människornas välgörare, och Epimetheus, Pandoras svage och tanklöse make som kallas "den efterkloke". I Péladans drama innehåller Pandorascenerna långa dialoger mellan Prometheus

och Pandora, medan Epimetheus vid dessa tillfällen är stum — hans talan förs av Hermes och Prometheus. Anmärkningsvärt är, att i Strindbergs drama Tott inkarnerar Prometheus vid de samtal med Kristina då deras kärlek är jublande, extatisk, utan oro för framtiden, medan han kallas Epimetheus vid de tillfällen då de oroas över sin kärleks framtid och då Kristina anar att hon inte kan följa Tott i hans kärleks flykt högt ovan jorden: "Ve! jag kommer att bringa dig olycka . . . Epimetheus!" säger hon vid ett tillfälle då Tott i sin kärlek visar alltför stor likgiltighet för praktiska realiteter och är alltför säker på att kunna besegra "jordanden" hos drottningen (39:219).

Det intima sambandet mellan Prometheus och Pandora i Péladans drama, där Epimetheus alltså spelar en underordnad roll, är såvitt jag har kunnat finna någonting som inte existerar i myten. Men inte nog med detta: mellan Prometheus och Pandora uppstår en känsla som utan tvivel kan karaktäriseras som kärlek; i *Kristina* är förhållandet synnerligen likartat, vilket måste betraktas som ett starkt indicium på att Strindberg när han använder sig av de sammanvävda Prometheus- och Pandoramyterna för att spegla Totts och Kristinas kärlekshistoria har inspirerats av *La Prométhéide*.

Vid festen för Tott i den sista akten av *Kristina* utväxlas en dialog mellan drottningen och Tott. Den förefaller vara hämtad ur texten till den inställda Pandorabaletten och återberättar några element ur Pandoramyten. Replikerna i denna dialog glider sedan omärkligt över i en kärleksscen utan samband med Pandoramyten. Vissa likheter kan iakttas mellan detta samtal och en dialog i *La Prométhéide* mellan Prometheus och Pandora. Den förre har förkastats av gudarna, och Pandora ber nu att få trösta och stödja honom i hans verk till välsignelse för människorna.¹³⁸ I *Kristina* bönfaller drottningen Tott om att hon ska få stanna hos honom och få följa honom "ut! upp!" (39:251).

Det intressanta är de diametralt motsatta svar som de båda kvinnorna får på sina böner. I *La Prométhéide* säger Prometheus sig vara övertygad om att Pandora — kvinnan — kommer att bli till välsignelse för mänskligheten som "vierge", som "épouse", som "Mère".¹³⁹ Strindbergs Tott däremot kommer till motsatt resultat: han måste avstå från Kristinas kärlek för att han ska kunna släppa ut sin ande "i renare lufter" och befria sig från de okända begär som hon väckt hos honom. Det hopp, som fanns nedlagt underst i Pandoras ask, var bedrägligt: hoppet om att tillsammans med en kvinna kunna leva i själarnas gemenskap, högt ovan jordiska laster. Det skratt, som flera gånger stör Totts och Kristinas samtal och som är den försmådde Steinbergs gråt, är i själva verket gudarnas hånskratt då de sände ner Pandora till människorna för att bringa lidande och elände till dem, ett hånskratt över Totts dårskap att tro sig kunna besegra "köttets

begärelser” och att bli i stånd att leva i en ren, osinnlig förbindelse med en kvinna. Det är Strindbergs personliga besvikelse som här återklingar, hans krossade dröm om kvinnan som försonare.

Pandoramyten skymtar även i *Till Damaskus III*, och med tanke på den nära förbindelsen mellan detta drama och *Kristina* kan en jämförelse mellan Strindbergs metoder att använda sig av denna myt i de båda dramerna vara av intresse.

Det är i scen 4 i *Till Damaskus III* som Pandoramyten kommer till användning; denna scen ingick troligen i det ofullbordade manuskript som lämnades till Bosse den 28 februari 1901. Med största sannolikhet hade Strindberg då han skrev scen 4 läst Péladans *La Prométhéide* — som jag tidigare visat möter en utförlig anteckning om verket i dagboken 13.2.01. På scenen har modern försvunnit i sitt moln, och Frestaren och Den Okände samtalar om kvinnan. Den Okände hävdar att mannen alltid får skammen för kvinnans skamliga gärningar, varpå Frestaren säger:

De grekers Eva kallades Pandora, skapt av Zeus på elakhet att plåga männen och behärska dem! — — I bröllopgåva erhöll hon ett skrin, som inslöt alla världens olyckor. Måhända denna sfinxens gåta löses bättre sedd ifrån Olympen, än ifrån Paradisets lustgård! Fullständigt blir den aldrig löst! (29:310f).

Det bör observeras att Frestaren framställer mytens innebörd som gåtfull, ej löst, och strax därefter säger Den Okände att kvinnan ändå på något oförklarligt vis givit honom ”lust till dygd och godhet” (29:311). Och Péladans dröm om kvinnan som försonare har strax dessförinnan återklingat i Den Okändes svar på frågan vari hans skönsta dröm bestod: ”Försoningen med mänskligheten — genom kvinnan” (29:309, se även 29:314). Den Okände tvivlar alltså på riktigheten i den traditionella tolkningen av Pandoramyten att kvinnans uppgift var att plåga männen, och han beslutar sig för att våga ett nytt äktenskap. Men även detta försök misslyckas, och han avsvär sig världen och går i kloster. Tanken att nå en försoning med kvinnan är därmed avskriven.

Den Okände går in i äktenskapet hoppfull men med öppna ögon, medveten om riskerna. Tott däremot är helt blind i sin kärlek, omedveten om farorna. Men så upptäcker han Kristinas, kvinnans, sanna natur och att hoppet, som låg underst i Pandoras ask, var ”bedrägligt”, inte ”trofast”. Och djupt besviken lämnar han Kristina, för att kunna bevara sin renhet. Han har alltså förstått vad Den Okände redan från början anade men inte ville tro på.

I *Till Damaskus III* har Pandoramyten som funktion att tjäna som symbol för Den Okändes — Strindbergs — vacklan inför ett nytt äktenskap. Den traditionella tolkningen är sann: avstå! Den är falsk: gör ännu ett försök! I *Kristina* har Péladans exempel i *L Prométhéide* inspirerat Strindberg

att föra in Prometheus och att använda myten till ett "spel i spelet" för att spegla Totts och Kristinas kärlekshistoria, men det visar sig till slut att Péladans version av Pandoramyten är falsk. Prometheus-Tott kan inte skapa om Pandora till en välsignelsebringare-försonare, trots att hon själv ber om det: "Rör mig, jag är av jordens lera, och under dina händer skall jag skapas ut till ett stort odödligt verk av konsten" (39:243). På den avgörande punkten bryter Strindberg med Péladan. Den ursprungliga Pandoramyten, inte Péladans, var den sanna. Prometheus i "spelet i spelet", Klas Tott och Strindberg, alla får de göra samma erfarenhet: kvinnan är "skapt av Zeus på elakhet att plåga männen och behärska dem!" (29:310). Pandoramyten har uppenbarligen varit ett användbart verktyg för Strindberg för att bearbeta relationen till Bosse.

Ett viktigt skäl till att Strindberg i *Kristina* använde sig av just Pandoramyten var med största sannolikhet, att denna myt på ett utomordentligt åskådligt sätt uttryckte hans tanke att kvinnans kärlek är en skapelse av mannen. Det är först genom Totts kärlek som Kristinas "själ" väcks till liv och hon blir "kvinna". I *La Prométhéide* accentueras denna tanke med speciell emfas; det betonas där starkt, att Pandora endast var "själlös materia" innan Prometheus blåste in sin ande i henne och gav henne självständigt liv och intelligens. Tanken att kärlekens ursprung finns hos mannen och att kvinnans kärlek endast är en reflex av älskarens kan f ö återfinnas även i andra verk av Péladan, t ex *Le prince de Byzance*. Där frågar Cavalcanti om han verkligen förtjänat en kärlek sådan som den som Tonia ger honom, men hon svarar honom då: "C'est ton oeuvre: tu l'as créé en moi, tu es le Prométhée qui m'apporta la divine étincelle."¹⁴⁰ Att finna uttryck för samma tanke hos Strindberg är inte svårt. Jag nöjer mig här med att peka på en dialog mellan Den Okände och Frestaren i *Till Damaskus III*:

FRESTAREN.

Det finns stunder då jag tror att en kvinna icke kan älska en man!

DEN OKÄNDE.

Kanske! Ty älska är ett verbum aktivum och kvinnan är ett substantivum passivum. Han älskar, hon älskas; han frågar, hon varar bara!

FRESTAREN.

Vad är då kvinnans kärlek?

DEN OKÄNDE:

Mannens! . . .

(29:331f).¹⁴¹

Inledning

1. August Falck, *Fem år med Strindberg* (Stockholm 1935), s 144f, Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik* 4. uppl (Stockholm 1982), s 429f.
2. 1908—09 tog han dock upp tråden igen i tre skådespel om Birger Jarl, Sten Sture d y och den unge Gustav Vasa.
3. I de två senare upplagorna av *Strindbergs dramatik* (1966, 1982) har på denna punkt inga viktigare förändringar gjorts, endast ändrad stilisering.
4. Se Torsten Eklund, "Strindbergs tredje äktenskap i ny belysning" i *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 19, 1956, s 4ff, Margareta Brundin, "Kungliga Bibliotekets Strindbergssamlingar" i *Strindbergiana. Första samlingen* utgiven av Strindbergssällskapet (Stockholm 1985), s 65f, Gunnar Ollén, *Strindbergs 1900-talslyrik* (diss. Stockholm 1941), s 195 främst not 3.

I. Strindberg om drottning Kristina före 1901

1. Brev till K O Bonnier 12.11.89 i *Brev* 7:392f.
2. Brev till Harriet Bosse 8.4.08. KB Ep S 53.
3. Margareta Brundin, "När Strindberg läste Djävulsbibeln och om 'Orgierna i K. Biblioteket 1877'" i *Humanismen som salt & styrka. Bilder & betraktelser tillägnade Harry Järv* (Stockholm 1987), s 116f.
4. Elof Tegnér, *Minnen och Silhouetter* (Stockholm 1974), s 174f; jfr Uno Willers, *Från slottsflygeln till Humlegården. August Strindberg som biblioteksman* (Stockholm 1962), s 82ff.
5. Brundin s 123ff.
6. Ibid s 122, 126.

II. Tillkomsten

1. Brev till Harriet Bosse 3.9.01 (Eklunds datering) i *Brev* 14:120.
2. De i texten citerade och refererade breven till Harriet Bosse är tryckta i *Brev* 14:124—138.
3. Brev till Harriet Bosse 23.9.01 i *Brev* 14:138f.
4. *Brev* 14:141 not 4.
5. Brev till Harriet Bosse 24.9.01 i *Brev* 14:140.
6. Brev till Harriet Bosse 26.9.01 i *Brev* 14:142.
7. Ur Carl Carlson Bondes utlåtande 14 juni 1902; Personnes efterlämnade papper på KB. Citerat efter Stig Torsslow, *Dramatenaktörernas republik. Drama-*

- tiska teatern under associationstiden 1888—1907* (Uppsala 1975), s 289. Jfr Eklunds kommentar i *Brev* 14:193 not 1.
8. Torsslow s 289, 283; jfr Eklunds kommentar i *Brev* 14:193 not 1.
 9. Brev till Carl Carlson Bonde 14.6.02 i *Brev* 14:193.
 10. *Brev* 14:190 not 2.
 11. Brev till Harriet Bosse 26.9.01 i *Brev* 14:141.
 12. KB SgNM E 8.
 13. Brev till Emil Schering 15.10.01 i *Brev* 14:147.
 14. Brev till Emil Schering 13.11.01 i *Brev* 14:151. *Kristina* trycktes som bilaga till *Das neue Magazin* 10.11 1904 och presenterades på ett sätt som gjorde Strindberg synnerligen upprörd: Harriet Bosse utpekades direkt som modell för drottningen, vilket Strindberg häftigt förnekade. Om detta se brev till Schering 22.1.05, 27.1.05 och 20.6.05 i *Brev* 15: 102, 103 och 127. Se även *Brev* 15:75 samt notis i *Sv Dagbladet* 12.11.04 och *Dagens Nyheter* 17.11.04.
 15. Brev till Emil Schering 21.11.01 i *Brev* 14:155, jfr brev till Schering 2.12.99 i *Brev* 13:234.
 16. Brev till Hugo Geber 29.11.03 i *Brev* 14:317.
 17. KB SgNM E 8.
 18. Not 1 till brev 4795 i *Brev* 14:245.
 19. Brev till K O Bonnier 24.3 och 26.3.03 i *Brev* 14:255f.
 20. Brev till Hugo Geber 29.3.03 och Isidor Bonnier 15.4.03 i *Brev* 14:257f och 263f. Se även Karl Otto Bonnier, *Bonniers. En bokhandlarfamilj V* (Stockholm 1956), s 61ff.
 21. KB SgNM E 8.
 22. *Svensk bokhandelstidning* 1904 nr 13 och 18.
 23. Brev till Hugo Geber 16.3.04 i *Brev* 14:349.
 24. KB SgNM 1:1,8—9.
 25. Brev till Emil Schering 28.11.01 i *Brev* 14:157.
 26. *Brev* 14:157 not 3.
 27. En avskrift av *Gustav III* gjordes på Gernandts förlag 13.5.02 (SgNM E 8). Om manuskriptet till *Gustav III* se Johan Falck, "Skrev Strindberg skrivmaskin? Hur förklara det maskinskrivna partiet till 'Gustav III'" i *Nya Dagligt Allehanda* 12.12 1933. Även vid sättningen av *Näktergalen i Wittenberg*, som utkom i samma band som *Kristina*, användes enligt Landqvist en maskinavskrift, ej originalmanuskriptet (39:402).
 28. Brev från Harriet Bosse till Strindberg 23.9.01. KB, Carlheim-Gyllenskölds samling 23:1, tryckt i Torsten Eklund, "Strindbergs tredje äktenskap i ny belysning" i *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 19, 1956, s 8.
 29. Brev till August Falck 27.2.08. KB T 36:2, tryckt i facsimile i *Strindberg och teater* (Stockholm 1918), s 27.
 30. Walther A Berendsohn, *Strindbergs sista levnadsår* (Stockholm 1948), s 140.

III. Utkast och framväxt

1. Om de båda listorna se Göran Stockenström, "Kring tillkomsten av Karl XII" i *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 45, 1970, s 23 och Claes Rosenqvist, *Hem till historien. August Strindberg, sekelskiftet och "Gustav Adolf"* (diss. Umeå 1984), s 11ff.
2. SgNM 1:1,3; Lessebo Bikupa u å.

3. Stockenström 1970 s 23 not 19.
4. SgNM 1:1,1; Lessebo Bikupa 1898 Nr 2.
5. Rosenqvist s 19.
6. "Ur några förord till historiska dramerna", tryckt först på tyska (Berlin 1903) enligt Rune Zetterlund, *Bibliografiska anteckningar om August Strindberg* (Stockholm 1913), s 61,132, omtr i *Öppna brev till Intima teatern* 1909 (50:250).
7. Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik* 2. uppl (Stockholm 1961), s 383f.
8. Stockenström 1970 s 20.
9. Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik* 4. uppl (Stockholm 1982), s 425.
10. I uppsatsen "Historieskrivningens omöjlighet" i *En blå bok* 2 försvarar sig Strindberg mot dessa anklagelser (47:539ff).
11. Martin Lamm, *Strindbergs dramer II* (Stockholm 1926), s 299.
12. Jfr Rosenqvist s 242. Moderns övergång nämns även i ett annat utkast (SgNM 2:4,5).
13. Jfr brev till Harriet Bosse 26.9.01 i *Brev* 14:141.
14. Ett folioark (SgNM 2:4,17) kan lämnas åt sidan eftersom det utöver rubriken "Kristina" och aktnummer I—V inte innehåller någon text.
15. Walter A. Berendsohn, *August Strindbergs skärgårds- och Stockholmsskildringar* (Stockholm 1962), s 469.
16. Se t e x Starbäck-Bäckström, *Berättelser ur svenska historien* 5 (Stockholm 1886), s 578f.
17. *Strindbergs brev till Harriet Bosse* (Stockholm 1932), s 19. Redan i Olof Molander, *Harriet Bosse. En skiss* (Stockholm 1920) s 22 finns uppgiften att Palme föreslog Bosse. Säkerligen var hon redan där källa för uppgiften — att boken tillkommit i nära samarbete med henne framgår bl a av att Molander kunnat publicera åtskilliga brev i hennes ägo. Eftersom hon i flera kontrollerbara fall visar sig ha kommit med felaktiga påståenden skall man nog inte utan vidare betrakta sakförhållandet som säkerställt. Jfr också Eklunds not i *Brev* 13:288. Troligen bygger dock Eklund enbart på nämnda källor.
18. Jfr *Brev* 14:11 not 3.
19. Brev till August Palme 13.2.01 i *Brev* 14:24; se även not 1 till detta brev.

IV. Kristinabilden fram till sekelskiftet

1. Curt Weibull, *Drottning Christina*, 3. uppl (Stockholm 1961), s 103.
2. Ibid s 7.
3. Sven Stolpe, *Drottning Kristina*, 2. uppl (Stockholm 1966), s 29 f.
4. Sven Ingemar Olofsson, *Drottning Kristinas tronavsägelse och trosförändring* (Uppsala 1953), s 6.
5. Olofsson s 7; Stolpe s 31.
6. Stolpe s 31.
7. Erik Gustaf Geijer, *Svenska folkets historia*. Tredje delen (Örebro 1836), s 472f, 476, 482, Jämför C Weibull s 66.
8. Arv. Aug. Afzelius, *Svenska folkets sagohäfder*. Åttonde delen, Wasasagan III, andra häftet (Stockholm 1868), s 368ff, 376, 380, 348.
9. Starbäck-Bäckström, *Berättelser ur svenska historien*. Femte delen. Ny rev uppl (Stockholm 1886), s 659, 573, 651, 647f, 465, 653.

10. *Sveriges historia från äldsta tider till våra dagar*. Fjärde delen. Af Martin Weibull, Magnus Höjer m fl (Stockholm 1881), s 354f, 358, 351.
11. Martin Weibull, "Om Mémoires de Chanut", *Historisk Tidskrift* 1887:2, 1888:1. Se även Olofsson s 7 och Stolpe s 32f.
12. Olofsson s 7; Stolpe s 33f.
13. *Nordisk Familjebok* 3. uppl. (Stockholm 1927), sp 473.
14. Jacob Ekelund, *Fäderneslandets historia i sammandrag för begynnare*, 5. uppl (Stockholm 1844), s 183.
15. Jacob Ekelund, *Försök till lärobok i Fäderneslandets historia för lärdomsskolor I—II:1—2* (Stockholm 1829—31). Om Kristina i del II:1 (Sednare delen, förra afdelningen, Stockholm 1830), s 201ff.
16. Claes Theodor Odhner, *Lärobok i Sveriges, Norges och Danmarks historia för skolans högre klasser*, 7. uppl (Stockholm 1893), s 179ff.
17. Claes Teodor Odhner, *Lärobok i fäderneslandets historia för skolans högre klasser*, 8. uppl (Stockholm 1899), s 223ff.

V. Strindberg och de historiska källorna

1. Se Hans Lindström, *Strindberg och böckerna* (Uppsala 1977), s 30ff, 63ff, 153ff.
2. Walter Johnson, "Strindberg and the Swedes. Past and present" i *Essays on Strindberg* (Stockholm 1966), s 77.
3. Gerda Rydell, *Adertonhundraålets historiska skådespel i Sverige före Strindberg* (Stockholm 1928), s 194.
4. *Ibid* s 55.
5. *Ibid* s 194.
6. *Ibid* s 201.
7. Lamm 1926 s 342f.
8. Brev till Emil Schering 3.12.03 i *Brev* 14:322.
9. Lamm 1926 s 104ff.
10. *Ibid* s 109, 136, 342, 281, 165.
11. Hanna Rydh, *De historiska källorna till Strindbergs "Mäster Olof"* (Stockholm 1915), s 4f, 57.
12. Allan Hagsten, *Den unge Strindberg II* (Lund 1951), Exkurs VII.
13. Sven Cederblad, "Strindberg och Afzelii Sagohäfder" i *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 23, 1958, s 8ff.
14. Hans Lindström, "Några anteckningar till Strindbergs Folkungasagan" i *Studier tillägnade Gunnar Tidenström* (Uppsala 1966), s 253—269.
15. *Ibid* s 257, 263.
16. Ulla Wattman, "Strindbergs drama Gustav III", *Dramaforskning*. Meddelande från Avd. för dramaforskning vid Litteraturhistoriska institutionen, Uppsala, nr 13 årg 3, 1968, s 330—338 (stencil).
17. Rosenqvist s 91. Rosenqvist meddelar dock listor över arbeten som Strindberg bör ha disponerat för dramat, med kortfattade kommentarer s 91, s 113. Enskilda iakttagelser av intresse finns s 140, s 145, s 240 not 12, s 246 f.
18. Göran Stockenström, "Strindberg och historiens Karl XII" i *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 47—48, 1971, s 15—37. Stockenströms uppsats bygger på en otryckt licavh, *Studier i Strindbergs drama Carl XII* (Uppsala 1968,

- liksom hans uppsats i *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 45, 1970, "Kring tillkomsten av Karl XII", där främst utkasten går igenom.
19. Stockenström 1971 s 27—36. — För Karl XII-novellen (1890) i *Svenska öden och äventyr* har Karl Åke Kärnell i en uppsats "Några anteckningar kring Strindbergs novell Vid likvakan i Tistedalen" i *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 9, 1950, övertygande påvisat att urkundshandlingar publicerade i *Handlingar rörande Skandinaviens historia* spelat en viktig roll liksom han också demonstrerat hur det därifrån hämtade stoffet delvis omformats.
 20. Stockenström 1971 s 16, se även not 11 på samma sida.

VI. Källorna till Kristina: Bibliografi

1. Förteckning öfver August Strindbergs boksamling, assurerad för 2000 kr i Brandförsäkringsbolaget Skandia och förvarad hos Axel Strindberg, adress N 46 Östra Humlegårdsgatan å Ladugårdslandet i Stockholm år 1883 (SgNM E 14).
Förteckning öfver en boksamling, som tillhört litteratören August Strindberg och hvilken säljes å Stockholms Bokauktionskammare lördagen den 13 Mars 1886 (Stockholm 1886).
Förteckning öfver en samling böcker, hvilka försäljas å Stockholms Bokauktionskammare onsdagen den 30 november 1892 (Stockholm 1892).
2. Brev till Håkan Gillberg 7.8.99 i *Brev* 13:179.
3. KB:s lånejournaler 1890 s 507.
4. KB SgNM 2:4, 13.
5. Hagsten II 1951 s 37.
6. Den har i auktionskatalogen nr 1137, men saknas i Lindström, *Strindberg och böckerna*.
7. Johan Mortensen, *Strindberg som jag minnes honom* (Stockholm 1931), s 47, Willers s 94, 96.
8. C R Smedmark, *Mäster Olof och Röda rummet* (Stockholm 1952), s 375. I *Före Röda rummet* (Stockholm 1946) är en synnerligen uppskattande recension av en av delarna i Fryxells *Berättelser* avtryckt (s 65 ff, ur *Dagens Nyheter* 13.1 1874).
9. Brev till Harriet Bosse 21.9.01 i *Brev* 14:135. Engström och Engeströms antikvariska bokhandel och lånbibliotek förefaller ha varit ofta frekventerad av Strindberg. Enligt Isidor Bonnier-August Hånell, *Anteckningar om svenska bokhandlare intill år 1935*, del 2 (Stockholm 1935), s 351, hade den bildats den 1 april 1895 genom inköp av C Kjellmans affär, nr 6 Malmtorgsgatan, men flyttades 1899 till nr 16, Birger Jarlsgatan. Den ägdes av två kvinnor.
10. August Strindberg, *Före Röda rummet* s 138 ff.
11. Brev till Pehr Staaf 27.12.83 i *Brev* 3:392.
12. Mortensen s 60.
13. Brev till Harriet Bosse 21.9.01 i *Brev* 14:135.
14. Attribueringen är osäker.
15. August Falck, *Fem år med Strindberg* (Stockholm 1935), s 147 f.
16. August Strindberg, *Queen Christina, Charles XII and Gustaf III* (Seattle 1955), komm av Walter Johnson s 81—92.
17. Brev till Claës Looström 12.11.83 i *Brev* 3:353.
18. KB SgNM 1:6, 2.

19. Se brev till Waldemar Bülow ca 8.2.99 i *Brev* 13:89 f.
20. Katalog öfver Svensk Litteratur i C Kjellmans Länbibliotek, Brunkebergstorg 12 Sthlm (överstämplat), Engström och Engeström Länbibliotek & Antikvariat, Birger Jarlsgatan 16, Sthlm.
21. Jfr Ollén 1982 s 425.
22. Rydell s 158 f.
23. Georg Nordensvan, *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustaf III till våra dagar*. Senare delen (Stockholm 1918), s 115 f.
24. Rydell s 30, 153 f.
25. Ollén 1982 s 425.
26. Rydell s 154.
27. Nordensvan s 200 f.
28. *Brev* 1:31f, 70, 78.
29. *Brev* 5:119f, SS 17:205, 214.
30. Brev till Harriet Bosse 21.9.01 i *Brev* 14:135.

VII. Källorna till Kristina: Analys

1. Brev till August Falck 27.2.08. KB T 36, tryckt i *Strindberg och teater* s 27.
2. Starbäck 5:160.
3. Fryxell 9:221.
4. Brahe s 93, Geijer 3:480, Mellin s 276.
5. Se t ex Fryxell 9:221, 10:243f, Afzelius del 8 2 häftet s 353. Jfr även Chanuts beskrivning av drottningen i Fryxell 9:18ff, Starbäck 5:159 ff, "Linnström" 4:337f, Geijer 3:407 ff, Schroeckh 2:74.
6. Brev till Harriet Bosse 21.9.01 i *Brev* 14:135.
7. Brev till Carl Larsson 2.11.01 i *Brev* 14:149f. Om porträtten se Karl Erik Steneberg, *Kristinatidens måleri* (Malmö 1955).
8. Starbäck 5:162.
9. *Ord och Bild* 1897, 2 häftet, bild vid s 48.
10. Fryxell 10:234. Vi kan här erinra om Voltaires dikt om Kristina, där hon bl a liknas vid en "amazon". Denna citeras i Topelius' *Planeternas skyddslingar* del 3 s 234f, en roman som Strindberg i andra sammanhang förefaller ha använt sig av. Topelius citerar dikten efter Lacombe, *Christine* s 241. I den svenska översättningen av Lacombe (*Drottning Christinas historia* (Stockholm 1765) återfinns dikten på s 242.
11. Brev till Harriet Bosse 21.9.01 i *Brev* 14:135.
12. Nathanael Hawthorne, *A wonder book for boys and girls*. With 60 designs by Walter Crane (London 1892), ill vid s 86.
13. Crane avbildade Pandora även i andra sammanhang. Se t ex *Ord och Bild* 1896, 9 häftet, s 432.
14. Walter A Berendsohn, *Strindbergs sista levnadsår* (Stockholm 1948), s 58. Beträffande Kristinas klädsel i den sista akten kan något tilläggas. Liksom vid den symboliska abdikationen i dramat bar drottningen vid tronavsägelsen på Uppsala slott en enkel vit klänning (Fryxell 10:204). Jämför även David Becks berömda porträtt på Nationalmuseum, vilket Strindberg säkert kände till (se plansch i Steneberg, plansch 54). En anmärkningsvärd överensstämmelse föreligger mellan Kristinas klädsel och allmänna apparition i den sista akten och en episod i van der Veldes roman *Christina och Hennes Hof*. Drottningens

- väninna Ebba Sparre, som vid en bal föreställer Hebe, uppträder i denna episod klädd nästan exakt som Kristina-Pandora och gör ett liknande intryck på sin omgivning. (Om Veldes roman se kap VI:b.)
15. Starbäck 5:160, förstruket av Strindberg. Chanuts uppgifter om Kristinas manliga röst citeras eller refereras i en rad källor. Fryxell uttrycker sig sålunda: "Hennes röst var ännu i sig sjelf vek och mild; men kunde antaga och antog ofta, när hon så ville, manlig styrka och ton" (Fryxell 9:19). Liknande uppgifter förekommer i t ex "Linnström" 4:337 och i Schroeckh 2:74. Det är att märka, att i den svenska översättningen av Mémoires de Chanut saknas denna detalj. (Jfr P Chanut, *Anteckningar om det som tilldragit sig i Sverige ifrån år 1645 till år 1649* (Stockholm 1826), s 246.)
 16. Starbäck 5:652. Jfr Fryxell 10:221f.
 17. *Drottning Christinas Arbeten och Märkvärdigheter*. Utgifne af Herr Johan Archenholtz, på Swenska öfversatte och kortare sammanbragte af Carl Christoffer Gjörwell (Stockholm 1760), 1:80.
 18. Chanut, *Anteckningar* . . . s 251.
 19. Starbäck 5:162. Denna detalj är visserligen inte förstruken, men strax ovanför på samma sida har Strindberg strukit under en annan passage.
 20. "Linnström" 4:338, Geijer 3:410, Afzelius 8:2 s 353f.
 21. *Drottning Christinas Arbeten och Märkvärdigheter* 1:74.
 22. Mellin s 275.
 23. Fryxell 9:222.
 24. Ibid 9:18f.
 25. Chanut, *Anteckningar* s 251.
 26. Starbäck 5:162, "Linnström" 4:338, Schroeckh 2:77, Geijer 3:410. Jfr Fryxell 9:19, Afzelius 8:2 s 353.
 27. Martin Weibull, "Om Mémoires de Chanut", i *Historisk Tidskrift* 1887, häfte 2, s 77.
 28. Tryckt på franska i Johan Archenholtz, *Mémoires concernant Christine Reine de Suède*, Tom III, s 1ff, och på svenska i *Drottning Christinas Arbeten och Märkvärdigheter*, del 1, s 1ff.
 29. *Drottning Christinas Arbeten och Märkvärdigheter* s 92ff.
 30. Kristinas maximer finns i Archenholtz i två versioner, dels i Tome II: Ouvrage de Loisir, dels i Tome IV: Sentimens de Christine.
 31. *Drottning Christinae Moraliska Tankar* (Stockholm 1756), s 99; motsvaras av Archenholtz Tome II s 26: nr VII:25 och 26.
 32. Adolf Paul, *Min Strindbergsbok* (Stockholm 1930), s 34ff.
 33. Ibid s 45.
 34. Torsten Eklund, *Tjänstekvinnans son* (Stockholm 1948), s 329ff, om *Kristina* s 338f.
 35. Starbäck 5:647, Fryxell 9:223f, jfr även 9:24.
 36. *Drottning Christinae Moraliska Tankar* s 64.
 37. Topelius 3:142.
 38. Starbäck 6:21. Starbäck har övertagit denna mening nästan ordagrant från Fryxell 11:76.
 39. Starbäck 6:21. Jfr även Fryxell, som vid ett tillfälle talar om Stockholms slott som "det utplundrade och ödsliga slottet" (10:178).
 40. Starbäck 6:21f, jfr även 5:435.
 41. Ibid 5:156, 575.
 42. Ibid 5:578f.

43. Fryxell 6:471.
44. Starbäck 5:579.
45. Ibid 5:580.
46. Fryxell 9:3ff, 6:461ff.
47. Starbäck 5:575.
48. Fryxell 9:23.
49. Ibid 10:175. Även i Topelius' *Planeternas skyddslingar* kallar Kristina svenskarna för "råa" (3:168).
50. Fryxell 10:160. Även hos Starbäck är drottningens slöseri ett ofta återkommande tema: se bl a 5:431ff, 471, 580, 646ff.
51. Fryxell 10:161, se även Starbäck 5:435.
52. Fryxell 10:165.
53. *Drottning Christinae Moraliska Tankar* s 104.
54. Starbäck 5:160, förstruket av Strindberg. Jfr även t ex Fryxell 9:18, Geijer 3:408, "Linnström" 4:337.
55. Lamm 1926 s 300f, Walter Johnson, *Strindberg and the Historical Drama* (Seattle 1963), s 191ff.
56. Fryxell 10:180, se även Schroeckh 3:9. Ej citerat i Starbäck.
57. Utgåår.
58. August Strindberg, *Klostret* (Stockholm 1966), s 62.
59. Lamm 1926 s 300f.
60. Strindbergs idéer under 1880-talet om karaktärens mångfald har utretts av främst Martin Lamm, *Strindbergs dramer I* (Stockholm 1924), s 309f, dens, *August Strindberg* (Stockholm 1948), s 138f och 166f, John Landquist, "Litteraturen och psykologin" i *Dikten, diktares och samhället*. Aktuella debattinlägg av Alf Ahlberg m fl (Stockholm 1935), s 86ff, Torsten Eklund, *Tjänstekvinnans son* (Stockholm 1948), s 348ff, Hans Lindström, *Hjärnornas kamp* (Uppsala 1952), s 119 ff, 285ff. Om Strindberg och de Guaita se Gunnar Brandell, *Strindbergs infernokris* (Stockholm 1950), s 106f.
61. Eklund, *Tjänstekvinnans son* s 352.
62. Lamm 1926 s 154. I *En blå bok* hänvisar Strindberg till Shakespeare som en förebild för sin metod att skildra människorna som "karaktärlösa": "Shakespeare skildrar människor, i alla dess facer, lika inkonsekventa, sig motsägande, sig söndrande, stridiga, obegripliga egentligen som människobarnen äro" (*En blå bok II*, 1908, i SS 47:794, omtryckt i *Öppna brev*, i SS 50:82). Att Shakespeare kan ha haft betydelse för Strindberg på denna punkt redan tidigare är naturligtvis mycket möjligt.
63. Starbäck 5:648.
64. Fryxell 9:110f, 10:176ff.
65. Schroeckh 3:1ff, Geijer 3:472f, "Linnström" 4:350f, Lacombe s 84ff, Archenholtz Tome I s 205f, 401f, Ekelund (1844) s 183, Becker 4:41f, Odhner (1899) s 95ff.
66. "Linnström" 4:351.
67. Martin Weibull, "Om Mémoires de Chanut" i *Historisk Tidskrift* 1887 s 163f.
68. Odhner (1899) s 231. Jfr M Weibull, "Om Mémoires de Chanut" i *Historisk Tidskrift* 1888 s 143.
69. Fryxell 9:111.
70. Starbäck 5:649f.
71. Fryxell 10:177.

72. Starbäck 5:160f, hämtat från Chanut, *Anteckningar* . . . s 248.
73. Fryxell 9:111.
74. Ibid 10:172ff.
75. Starbäck 5:156.
76. Fryxell 9:9. Redan i *Gustav Adolf* får Maria Eleonora uttrycka sina svala känslor för sitt nya fosterland; hon kan inte glömma att hon är tyska (32:194f).
77. Jfr *Svenska folket* (8:84). Ur samma synpunkt behandlas Karl XII i "Vid likvakan i Tistedalen" (12:385).
78. *Drottning Christinae Moraliska Tankar* s 69, nr 434, översatt från "Ouvrage de Loisir" i Archenholtz Tome IV s 19, nr V:34.
79. Fryxell 10:180. Även hos Schroeckh finns samma brev citerat (3:9f). Dock är översättningen inte riktigt identisk med Fryxells: sålunda talas det hos Schroeckh om "den stora hopen", vilket inte saknar betydelse i sammanhanget. Medan det hos Fryxell närmast är fråga om ett allmänt människoförakt från Kristinas sida, är hennes förakt hos Schroeckh främst riktat mot massan, "de små", vilket alltså är fallet även i dramat. Hos Starbäck finns inte någon antydning om något sådant förakt från Kristinas sida.
80. *Drottning Christinas Arbeten och Märkvärdigheter* del 1 s 1ff.
81. Fryxell 9:231f.
82. Ibid 9:238f.
83. Starbäck 5:650f, förstruket av Strindberg. Se även ibid 5:573.
84. "Linnström" 4:350f, Ekelund s 183, Schroeckh 3:1f, Becker 4:41f, Archenholtz Tome I s 461ff, Geijer 3:472.
85. M Weibull, "Om Mémoires de Chanut" i *Historisk Tidskrift* 1888, s 143.
86. Odhner (1899) s 231.
87. SgNM 2:3, 48.
88. Fryxell 9:230.
89. Ibid 9:237.
90. Huruvida Strindberg på denna punkt avviker från historiska fakta medvetet eller omedvetet är tveksamt: jfr brev till Schering 2.12.99 och 21.11.01 i *Brev* 13:234 resp 14:155.
91. Starbäck 5:578f.
92. Fryxell 10:201.
93. Ibid ss
94. Ibid 9:237.
95. Starbäck 5:649ff.
96. Fryxell 9:236.
97. SgNM 9:8, 5.
98. Lamm 1926 s 187.
99. Strindberg, *Klostret* s 149.
100. Stockenström 1972 s 202.
101. Brev till Leopold Littmansson 26.3.99 i *Brev* 13:119f.
102. SgNM 2:3, 1.
103. Lamm 1926 s 164. Om det religiösa motivet i *Gustav Adolf* se ibid s 164ff och 175ff.
104. Om synkretismen i *Gustav Adolf* se Rosenqvist s 193ff, där även en del bakomliggande orsaker och inspirationskällor diskuteras.
105. Lamm 1926 s 163f.

106. SgNM 2:2, 7.
107. SNM 2:4, 1.
108. SgNM 2:5, 1.
109. Lamm 1926 s 351.
110. SgNM 5:6.
111. Brev till Harriet Bosse 16.4.01 i *Brev* 14:68.
112. Fryxell 9:222f.
113. Ibid 9:223.
114. Starbäck 5:471.
115. Ibid 5:573, förstruket av Strindberg.
116. Afzelius 8:III:2 s 355.
117. Ekelund (1844) s 183.
118. Fryxell 9:57f, Starbäck 5:365f.
119. Fryxell 9:179f, Starbäck 5:465.
120. *Biografiskt lexicon öfver namnkunige svenska män XVI* (1848), s 4f. Artikeln om Stjernhjelm är signerad "-A-Ö-", dvs Jonas Gustaf Wahlström (se Bengt Hildebrand, *Handbok i släkt- och personhistorisk forskning. Del 1* (Stockholm 1961), s 147).
121. Jfr SS 50:250.
122. Lamm 1926 s 299f.
123. Starbäck 5:583.
124. Fryxell 9:64.
125. Fryxell 9:205, Starbäck 5:584.
126. Afzelius 8:III:2 s 320ff, *Biografiskt lexicon öfver namnkunnige svenska män. Supplement: Strödde biografier* (1836), s 36. Supplementet, som innehåller biografier över De la Gardie och Adler Salvius, är författat av Abraham Cronholm (se Hildebrand s 149).
127. Geijer 3:342, Odhner 1899 s 208.
128. "Linnström" 4:342.
129. *Drottning Christinae Moraliska Tankar* s 95.
130. Brev till August Falck 27.2.08. KB T 36, tryckt i *Strindberg och teater* s 29.
131. Fryxell 9:63f, jfr Starbäck 5:366, 582.
132. Se t ex Starbäck 5:366, Fryxell 9:57f, *Biografiskt lexicon . . . Supplement* (1836), s 7, Afzelius 8:III:2 s 314.
133. Fryxell 9:63.
134. Fryxell 9:63, se även Afzelius 8:III:2 s 47, 314 och 9:1 s 9. Starbäck tar inte upp dessa rykten.
135. Starbäck 5:584. Huvudinnehållet i denna passage har Starbäck, som så ofta annars, hämtat från Fryxell.
136. Fryxell 9:219, Starbäck 5:591.
137. Fryxell 9:213f, Starbäck 5:588.
138. Starbäck 5:587. I ungefär samma ordalag återges Kristinas befallning i Fryxell 9:211 och *Biografiskt lexicon . . . Supplement* (1836), s 27.
139. Fryxell 9:221, se även Starbäck 5:591f, Afzelius 8:III:2 s 319 och *Biografiskt lexicon . . . Supplement* (1836), s 34.
140. Se t ex Fryxell 11:40f, Starbäck 5:391, Odhner 1899 s 234.
141. Starbäck 6:21, Fryxell 11:73. Redan i "Vid likvakan i Tistedalen", skriven tio år tidigare, karaktäriserar Strindberg Carl Gustav som "en fyllhund, en flickjägare, en slåsskämpe" (12:380).
142. Lamm 1926 s 302.

143. Brev till Harriet Bosse ca 4.9.01 i *Brev* 14:121, SS 23:91.
144. Fryxell 11:72.
145. Starbäck 5:462, förstruket av Strindberg. Historien berättas på exakt samma sätt även i Archenholtz Tome I s 405 och Fryxell 10:32.
146. Se t ex Starbäck 5:394ff, med förstrykningar av Strindberg, och Fryxell 11:45ff.
147. Starbäck 5:394.
148. Ibid 5:395, förstruket av Strindberg.
149. Se t ex Starbäck 6:21.
150. Ibid 5:391, se även Archenholtz Tome I s 267 not och Fryxell 11:40.
151. Starbäck 6:19.
152. Fryxell 9:146, se även ibid 10:176 och Starbäck 5:455, 471.
153. Fryxell 10:209, 211, jfr även ibid 11:75.
154. Starbäck 6:18ff, Fryxell 11:70ff.
155. Starbäck 6:341.
156. Brev till August Falck, odat slutet av febr 1908. KB T 36, tryckt i *Strindberg och teater* s 26.
157. Brev till August Falck 27.2.08. KB T 36, tryckt i *Strindberg och teater* s 29.
158. Starbäck 5:465, Fryxell 9:175.
159. Se t ex Starbäck 5:464, Fryxell 9:165, Geijer 3:472, "Linnström" 4:342f, Archenholtz Tome I s 236ff, Catteau-Calleville I:165, Lacombe s 76ff. En annan syn på Bourdelot har Martin Weibull, som framställer honom som en from katolik i "Om Mémoires de Chanut" i *Historisk Tidskrift* 1887:2 s 190ff.
160. Topelius 3:139, 156, 141.
161. Fryxell 9:169f.
162. Starbäck 5:585. Det finns även en berättelse om hur Tott en gång trakterade Bourdelot med käpprapp: se Starbäck 5:593, förstruket av Strindberg, Fryxell 9:169, Topelius 3:143.
163. Martin Weibull, "Om Mémoires de Chanut" i *Historisk Tidskrift* 1888:1 s 27f.
164. Starbäck 5:465, förstruket av Strindberg; se även ibid 5:653, Fryxell 9:179f, 178, 10:228. Samma rykten omtalas även i "Linnström" 4:343, Schroeckh 2:61, Catteau-Calleville I:180f. Se även brev till August Falck 6.4.08. KB T 36, tryckt i *Strindberg och teater* s 41, där Starbäcks berättelser om Pimentellis nattliga besök hos drottningen refereras. Även i *En blå bok* återkommer Strindberg till dessa rykten och skriver att "Alla utländska källor utpeka Pimentelli som älskare" (47:546).
165. Uppgiften sannolikt hämtad från Fryxell 9:174.
166. Geijer 3:477, se även "Linnström" 4:343.
167. Martin Weibull, "Om Mémoires de Chanut" i *Historisk Tidskrift* 1888:1 s 21ff.
168. "Spansk-portugisiska minnen i Sverige" och "Franska insatser i svenska kulturen" (27:85 resp 27:106).
169. Fryxell 9:174, Starbäck 5:465.
170. Starbäck 5:492, jfr Fryxell 10:141.
171. Fryxell 9:180.
172. Rydell s 247ff.
173. Brev till August Falck 27.2.08. KB T 36, tryckt i *Strindberg och teater* s 29.
174. Fryxell 10:34, se även Starbäck 5:595ff.
175. Se t ex Fryxell 9:242f, Starbäck 5:462f.

176. Starbäck 5:463, förstruket av Strindberg; Fryxell 10:34ff. Jfr i dramat hur Kristina befäller Carl Gustav att se till att Riddarhuset går med på att Holm "adlas" (39:212).
177. Fryxell 10:36.
178. Velde s 83.
179. Starbäck 5:601f, Fryxell 10:39.
180. Starbäck 5:603, Fryxell 10:41.
181. Fryxell 9:148.
182. Ibid 10:40.
183. Brev till August Falck, odat slutet av febr 1908. KB T 36, tryckt i *Strindberg och teater* s 30.
184. Brev till August Falck 27.3.08. KB T 36, tryckt i *Strindberg och teater* s 34.
185. Lamm 1926 s 302.
186. Fryxell 11:77, Starbäck 5:377, "Linnström" 4:340f, Odhner 1899 s 216.
187. Starbäck 5:378.
188. *Drottning Christinas Arbeten och Märkvärdigheter* s 75.
189. Starbäck 5:647, Fryxell 9:27. Se även Mellin s 275 och *Biografiskt lexicon* X:310.
190. Topelius 3:144f.
191. Det finns i flera källor uppgifter om att Oxenstjerna genomgick statens finanser och fann dessa i ett beklagansvärt tillstånd. Enligt Fryxell yttrade han vid ett sådant tillfälle: "Jag kunde ej tro, att tillståndet var så olyckligt" (Fryxell 11:80, se även ibid 9:108 och Starbäck 6:22).
192. Fryxell 11:61, jfr Starbäck 5:409.
193. Starbäck 5:636, Fryxell 10:179, 194.
194. Starbäck 5:461.
195. Starbäck 5:592f, det senare citatet förstruket av Strindberg. Se även Fryxell 10:28f, Afzelius 8:III:2 s 323f, *Biografiskt lexicon* XVII:294.
196. Starbäck 5:593.
197. Fryxell 10:27.
198. Starbäck 5:461f. Se även ibid 5:592, Fryxell 10:30ff, *Biografiskt lexicon* XVII:295 samt en lång rad andra källor. Martin Weibull avvisar såväl tronföljar- som hertigplanerna, men uppger att Tott verkligen erhöill Ekolund. Det övriga var lögnar av den franske ministern Picques, vilka från *Mémoires de Chanut* spritt sig till de flesta verk om Kristina. (Martin Weibull, "Drottning Christina och Klas Tott" i *Lunds universitets årsskrift* 1892—93 s 10ff.)
199. Vid tiden strax före *Kristina* intresserade sig Strindberg livligt för en kärlekshistoria, som emellertid fick ett brått och tragiskt slut, där den manliga parten hette Thott. Brodern Axels dotter Ragnhild (f 1876) ingick 15 maj äktenskap med friherre Ivar Thott. I dagboken återkommer gång på gång dessa båda: den 27 mars 1899 förlovar de sig, den 11 juli kommer ett brev från Axel där han berättar om dem, den 27 februari 1900 kommer de på besök, den 24 april samma år är Strindberg "ute" med dem och den 10 resp 15 juli 1901 dör resp begravs Ragnhild; strax dessförinnan, den 20 maj, hade hon fött en dotter. Av dagboken framgår hur livligt Strindberg intresserade sig för de båda unga, vilket även visar sig i ett brev till Axel den 2 augusti 1901 (i *Brev* 14:107): "Den arme unge mannen var idel vänlighet, såg sorgen ut, och jag fann Ragnhilds porträtt i hans hytt. När jag frågade om barnet såg han lycklig ut!" Det förefaller inte alls otroligt, att Strindberg vid sin framställning av Klas

- Tott haft dennes sentida namne i tankarna; åtskilliga drag förefaller gemensamma för dem båda. (Data om Ragnhild och Ivar Thott hämtade ur G Elgenstierna, *Svenska adelns ättartavlor* VIII (Stockholm 1934), s 270).
200. Fryxell 10:27ff, Starbäck 5:461f, 592ff.
 201. Afzelius 8:III:2 s 323, Lacombe s 92, "Linnström" 4:344.
 202. Artikeln om Klas Tott återfinns i *Biografiskt lexicon öfver namnkunnige svenska män* XVII (Uppsala 1849), s 294ff. Om Wieselgrens signatur se Hildebrand s 148 och Otto Sylwan, "Till svensk biografis historiografi" i *Samlingen* 1935 s 104.
 203. *Biografiskt lexicon* XVII:294.
 204. Ibid XVII:295f.
 205. Jfr en OD-anteckning 8 maj 1901, två dagar efter bröllopet med Bosse: "jag är viss att hon är utsedd åt mig. Jag kallar henne min första hustru".
 206. Brev till August Falck 6.4.08. KB T 36, tryckt i *Strindberg och teater* s 41.
 207. Geijer 3:477f. Jfr Chanut, *Mémoires* . . . s 328 och M Weibull, "Drottning Christina och Klas Tott" i *Lunds universitets årsskrift* 1892—93 s 16f.
 208. Carl Bildt, *Christine de Suède et le Cardinal Azzolino* (Paris 1899), s 95.
 209. Ibid s 50.
 210. Ibid t ex s 95, 295, 333.
 211. Ibid s 305.
 212. *Ord och Bild* h 5 1900 s 290ff. Numret innehöll bl a även en mycket berömd recension av Strindbergs eget drama *Brott och brott*, en betydligt mer reserverad av Knut Michaelsons Kristina-drama *En skugga* samt ett porträtt av Harriet Bosse i *Första fiolen*.
 213. "Handlingar rörande Riks-Historiographens Arnold Johan Messenii Brott och Afrättande" i C Adlersparre, *Historiska Samlingar*, Första delen (1793), s 302—405.
 214. Starbäck 5:445; jfr Fryxell 9:153.
 215. Fryxell 9:153.
 216. Starbäck 5:444f, Fryxell 9:148f.
 217. Starbäck 5:444, Fryxell 9:148.
 218. En parallell till denna scen mellan Holm och Kristina har vi i ett samtal mellan kungen och Hultman i *Carl XII* (35:161f). De båda samtalen utvecklar sig på ett mycket likartat sätt. Båda regenterna är i skriande behov av pengar, båda säger att deras tid snart är ute och båda får på sina frågor om folkets känslor för dem samma nedstämmande besked.
 219. Starbäck 5:603, Fryxell 10:41.
 220. Fryxell 9:160f, Starbäck 5:450.
 221. Fryxell 9:156.
 222. "Linnström" 4:352. Samma uppgifter finns även hos Schroeckh (2:28 not), vilken, liksom sannolikt även "Linnström", hämtat sitt påstående om Kristinas rädsla för farliga upptäckter hos Archenholtz (Tome I s 213).
 223. Starbäck 5:152, Fryxell 8:78, Ekelund s 181; i den sistnämnda källan förstruket av Strindberg.
 224. Fryxell 8:82f.
 225. Fryxell 9:79, Starbäck 5:415. I *Svenska Folket* (1882) har Strindberg tagit upp böndernas fråga vid riksdagen 1650 om vart pengarna tagit vägen (8:124).
 226. I *Kristina* kopplas messeniusprocessen samman med ett gatuupplopp (39:220f). För denna scen föreligger betydande likheter med en episod i *Topeilius' Planeternas Skyddslingar* (3:146ff), fö en fortsättning av samma episod

- som i avsnittet "Oxenstjerna" utpekats som en sannolik källa för ett samtal mellan De la Gardie och Oxenstjerna.
227. Walther A Berendsohn, *August Strindbergs skärgårds- och Stockholmsskildringar* (Stockholm 1962), s 420. Jfr Björn Sundberg, "'Guds Hands Menniskor' — ett stråkdrag genom Strindbergs historiedramatik", i *Att välja sin samtid*. Essäer om levande svensk litteratur från Birgitta till Karlfeldt sammanställda av Bengt Landgren och utgivna av Svenska Akademien (Stockholm 1986), s 207ff. Om "den internationella atmosfären" i *Kristina* se Harry V E Palmblad, *Strindbergs Conception of History* (New York 1927) s 147f.
 228. Starbäck 5:484f, se även Fryxell 10:107ff och Archenholtz Tome I s 373f.
 229. Starbäck 5:490ff. Samma uppgifter finns även i Fryxell 10:138ff och Archenholtz Tome I s 408f samt, mer kortfattat, i Schroeckh 3:19f.
 230. Starbäck 5:489; se även Fryxell t ex 10:135f.
 231. Starbäck 5:465, Fryxell 9:175.
 232. Starbäck 5:465, Fryxell 9:174.
 233. Starbäck 5:489, Fryxell 9:175.
 234. I utkastet är Kristinas växling mellan Frankrike och Spanien, mellan Bourdelot och Pimentelli, inte alls utförd. Detta är ett av många exempel på gapet mellan utkast och manuskript. Om de spanska sympatierna se även SS 27:85, 106.
 235. Starbäck 5:445, förstruket av Strindberg; samma ordalydelse i Fryxell 9:149. Båda omtalar de polska vasakungarnas även under Kristinas regeringstid framförda anspråk på att bli betraktade som Sveriges lagliga regenter. Något stöd fick de dock inte, allra minst av Oxenstjerna (se Starbäck 5:498f, Fryxell 10:122f).
 236. Fryxell 10:146, "Linnström" 4:355, Starbäck 5:496.
 237. Se t ex Starbäck 5:496, Fryxell 9:25, 54 och 10:67, 144f.
 238. Starbäck 5:495ff, Fryxell 10:142ff.
 239. Starbäck 5:496.
 240. Lamm 1926 s 302f.
 241. Ibid s 105, jfr SS 50:240, 255.

VIII. Harriet Bosse, den själiska kärleken och Kristina

1. Lamm 1926 s 303f.
2. Brev till Harriet Bosse 7.9.01, ca 10.9.01 och 21.9.01 (Eklunds dateringar) i *Brev* 14:124, 128 och 134f samt 8.4.08 (KB Ep S 53). Beträffande det tvivelaktiga i dateringen av det första brevet se kap II ovan.
3. Eklund 1948 s 159f, 163ff.
4. Olof Lagercrantz, *August Strindberg* (Stockholm 1979), s 359.
5. Eklund 1948 s 164.
6. Ibid s 165. Motsättningen mellan den andliga och den kroppsliga kärleken liksom föreställningen om frälsningen genom kvinnan har med utgångspunkt från *Taklagsöl* behandlats av Barbro Ståhle Sjönell i *Strindbergs Taklagsöl — ett prosaexperiment* (Stockholm 1986), s 111ff.
7. Lamm 1926 s 255, Göran Stockenström, *Ismael i öknen. Strindberg som mys-*

- tiker (Uppsala 1972), s 358f, Evert Sprinchorn, *Strindberg as dramatist* (New Haven and London 1982), s 146.
8. Lamm 1926 s 255.
 9. Sprinchorn s 149f.
 10. Brev 14:38.
 11. *Strindbergs brev till Harriet Bosse* s 30.
 12. Harriet Bosses brev 4.3.01 finns i en avskrift av Carlheim-Gyllensköld (KB C-G saml. 23) och är tryckt i *Ur Ockulta dagboken* s 34. Om frieriet och dess förspel se Lamm 1948 s 269f, Eklund 1948 s 160, Lagercrantz s 361f. Hos både Lamm och Lagercrantz är händelserna dock återgivna på ett delvis missvisande sätt, eftersom repliker från olika tidpunkter har kombinerats som om de yttrats vid samma tillfälle.
 13. Ollén 1982 s 415.
 14. Visserligen har Strindberg, sannolikt på ett senare stadium, betecknat scen 7, Kapitelsalen, som akt 2, men här passar ordet "bekännelse" knappast in (jfr 29:379).
 15. KB Carlheim-Gyllenskölds samling N:o 20 ("Från Eklunds papper 1985").
 16. *Ur Ockulta dagboken* s 34.
 17. Lamm 1926 s 257.
 18. Jfr Strindbergs egna understrykningar i hans exemplar av *Platon's Gastmahl oder Gespräch über die Liebe*. Reclams Universalbibliothek N:o 927 (Leipzig 1877), s 19.
 19. Jfr Eklund 1948 s 160.
 20. Brev till Harriet Bosse 25.2.01 i *Brev* 14:34.
 21. Brev till Harriet Bosse 31.3.01 (Eklunds datering) i *Brev* 14:55.
 22. Brev till Harriet Bosse 8.4.01 i *Brev* 14:62f.
 23. Lagercrantz s 362f.
 24. Eklund 1948 s 160, Lagercrantz s 364.
 25. Cit av Eklund 1948 s 160.
 26. Bosse har berättat om den första tiden av äktenskapet i *Strindbergs brev till Harriet Bosse* s 53ff.
 27. Ej "några dar senare" som Lagercrantz skriver (s 365).
 28. Enligt Eklund i *Brev* 14:97.
 29. Ett utdrag ur Bosses brev citeras av Strindberg i brev till hustrun ca 1.9.01 i *Brev* 14:117.
 30. Harriet Bosse ger sin version av händelserna i slutet av juni i *Strindbergs brev till Harriet Bosse* s 55f.
 31. KB Ep S 53, citerat i Eklunds kommentar i *Brev* 14:96.
 32. Lagercrantz s 365.
 33. Brev till Harriet Bosse 29.6.01 i *Brev* 14:97.
 34. Ollén 1982 s 416.
 35. Brev till Harriet Bosse 29.6.01 i *Brev* 14:96.
 36. Brev till Harriet Bosse 27.6.01 i *Brev* 14:95.
 37. *Brev* 14:132, not, Ollén 1982 s 416.
 38. Lamm 1948 s 240.
 39. Ollén 1982 s 420.
 40. Se OD 12.2 och 17.2.01 och brev till Richard Bergh 16.2.01 i *Brev* 14:27f och till Harriet Bosse 16.2.01 i *Brev* 14:27. Jfr Lamm 1948 s 269 och Eklund 1948 s 159.
 41. Det bör noteras att inslag av "ackomodationsidéer" finns även i de delar av

- dramat som med stor sannolikhet skrevs i februari (se 29:299, 310).
42. *Brev* 14:112—122.
 43. Brev till Harriet Bosse 4.9.01 (Eklunds datering) i *Brev* 14:121.
 44. Om händelserna under sommaren 1901 se *Strindbergs brev till Harriet Bosse* s 61, Eklund 1948 s 160ff, Lagercrantz s 365ff.
 45. Lamm 1948 s 288. "Bosättningen" har kortfattat berörts av Helmut Müssener i "Ett drömspel. Tillkomst och textproblem", i *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 36, 1964, s 23.
 46. Utgår.
 47. Brev till Harriet Bosse ca 1.9, 3.9 och ca 4.9.01 i *Brev* 14:117ff. Samtliga dateringar av breven till Harriet Bosse mellan ca 29.8.01 och ca 11.9.01 som anförs i not 47, 48, 50 och 51 har gjorts av Eklund och måste i flera fall betecknas som osäkra. Ovan har i kap II diskuterats speciellt det brev som av Eklund daterats till den 7.9.01.
 48. Brev till Harriet Bosse 8.9 och ca 10.9.01 i *Brev* 14:126ff.
 49. Brev till Harriet Bosse 20, 21 och 23.9.01 i *Brev* 14:133, 135 och 139.
 50. Brev till Harriet Bosse ca 29.8, 3.9 och 7.9.01 i *Brev* 14:116, 120 och 125.
 51. Brev till Harriet Bosse ca 11.9.01 i *Brev* 14:130.
 52. Brev till Harriet Bosse 23.9.01 i *Brev* 14:138f.
 53. Testamentet citerat av Eklund i *Brev* 14:132.
 54. Brev till Harriet Bosse 24.9.01 i *Brev* 14:140f; se not 4.
 55. Brev till August Falck 27.2.08 (KB T 36), tryckt i facsimile i *Strindberg och teater* s 27.
 56. Jfr Lagercrantz s 370.
 57. Brev till Harriet Bosse ca 28.9.01 (Eklunds datering) i *Brev* 14:142.
 58. Brev till Harriet Bosse ca 29.8.01 (Eklunds datering) i *Brev* 14:115.
 59. Brev till Harriet Bosse 23.9.01 i *Brev* 14:138.
 60. I *Klostret* (1898) citerar Strindberg (s 47) ett brev till den andra hustrun, vari han varnar henne för att "missbruka sin makt" över honom. Överensstämmelserna med brevet till Bosse är påfallande; dock saknas det religiösa perspektivet helt.
 61. Brev till Harriet Bosse ca 29.8.01 (Eklunds datering) i *Brev* 14:114.
 62. Brev till Harriet Bosse ca 4.9.01 (Eklunds datering) i *Brev* 14:121.
 63. Brev till Harriet Bosse ca 1.9.01 och 3.9.01 (Eklunds datering) i *Brev* 14:117 resp 120.
 64. Brev till Harriet Bosse ca 4.9.01 (Eklunds datering) i *Brev* 14:121f. Samma tanke finns i dagboken redan 26.2.01; där kallas Bosse "beräknande".
 65. Se SS 23:91, 93, 94, 29:303, 35:72, 37:308, 313, 315, 50:259, 54:399, SV 31:182f, SOS 1:244, 2:151f. Om Herkulesmyten och *Fadren* se Harry G Carlsson, *Strindberg och myterna* (Stockholm 1979), s 65ff.
 66. Brev till Harriet Bosse ca 4.9.01 (Eklunds datering) i *Brev* 14:121.
 67. Brev till Harriet Bosse 7.9.01 (Eklunds datering) i *Brev* 14:124.
 68. KB, Carlheim-Gyllenskölds samling N:o 20: ett kvartoark med anteckningar av C-G, daterat 23 oktober 1901. Jfr Eklunds not 1 till brev 4614 i *Brev* 14:112 och Lagercrantz s 367.
 69. Brev från Harriet Bosse till Strindberg 27.8.01 (KB Carlheim-Gyllenskölds samling 23:1, avskrift), cit i *Ur Ockulta dagboken* s 45. Se även *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 19, 1956, s 4ff.
 70. Brev till Harriet Bosse 28.8.01 (Eklunds datering) i *Brev* 14:113.
 71. Brev till Harriet Bosse ca 4.9.01 (Eklunds datering) i *Brev* 14:121.

72. Se Eklund 1948 kap 3, bl a s 170. Betr slagsmålet med Siri jfr brev till Pehr Staaf 21.8.87 (i *Brev* 6:252) och Brandell 1985 s 178.
73. Brev till Harriet Bosse 28.8.01 (Eklunds datering) i *Brev* 14:113.
74. Brev till Emil Schering 10.9.02 i *Brev* 14:210.
75. Påpekats av Lamm 1926 s 300.
76. Om Aspasiaepisoden se bl a Erik Vendelfeldt, *Den unge Bengt Lidforss* (Lund 1962), s 194ff, Nils Beyer, "Strindberg och Bengt Lidforss" i BLM 1962:10 s 800ff, Frida Strindberg, *Strindberg och hans andra hustru* 1—2 (Stockholm 1933—34) 1:290ff, 317, 2:13ff, 123, 244f, Adolf Paul, *Min Strindbergsbok* (Stockholm 1930), s 91ff, Brandell 1950 s 80f, Brandell 1985 s 309. Brev till Mörner, Lidforss och Paul är tryckta i *Brev* 9—10.
77. Brandell 1950 s 80.
78. Strindberg, *Vivisektioner* s 24ff.
79. Med anledning av mordet förekom artiklar om Aspasia och Ferkelkretsen bl a i *Stockholms Dagblad* 21.6 1901 (om mordet), *Svenska Dagbladet* 21.6 1901 (om Ferkeln, hämtad ur en Wientidning), och en understreckare i samma tidning 6.7 1901 (av Thomas P Krag om Dagny Juel). Se även Carlheim-Gyllenskölds samling på KB: 21:1.
80. Brev till Emil Schering 26.7.01 i *Brev* 14:106.
81. Strindberg, *Klostret* s 41.
82. Ruth Stiernstedt, *Ocensurerad* (Stockholm 1953), s 186.
83. Strindberg återvänder senare flera gånger till Aspasia. Se speciellt "Larver eller Tillfälliga materialisationer" i *En blå bok II* (47:740ff), där hon framställs på ett sätt som nära överensstämmer med Kristina i dramat.
84. Brev till Harriet Bosse 16.2.01 i *Brev* 14:27, jfr även brev till Hugo Geber 29.3.03 i *Brev* 14:258.
85. Uppgifterna om hur pjäsen spelades april—sept 1900 byggger på annonseringen i dagspressen. Antal föreställningar fram t o m 28.5 1902 var 51 enligt Emil Michals otryckta repertoarförteckning 1863—1913 s 109 (Drottningholms Teatermuseum).
86. Olof Molander, *Harriet Bosse. En skiss* (Stockholm 1920), s 17ff.
87. Jens Petersen og Gustav Wied, *Første violin*. Komedi i fire Akter. (Kjøbenhavn 1898).
88. Brev till Emil Grandinson 23.3.01 i *Brev* 14:49.
89. Jfr Eklund 1948 s 429 not 22.
90. Brandell 1950 s 210f, 213—216, 237, 245ff oa.
91. Lamm 1926 s 266ff och 289ff.
92. Se 29:284, 319, 335, 345; jfr Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles* (Paris 1907), s 219, 205f, 271, 37, 42 oa.
93. Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles* s 82.
94. Ibid s 210. Se även SOS 2:141.
95. Ibid s 251f. Jfr SOS 2:134.
96. Ibid s 263f. Jfr SOS 2:137.
97. Det bör i detta sammanhang nämnas, att Swedenborg i *Äktenskapliga kärleken* råkar ut för samma bländande fenomen, då han möter en kvinna som är uppfylld av "den äktenskapliga kärleken": "Hennes ansigte syntes för mig, och syntes icke. Det syntes som själva skönheten, och syntes icke, emedan denna är obeskriflig. I ansigtet var nemligen en glans af ett flammande ljus, sådant som ljuset är för änglarna, i tredje himmelen, och detta gjorde min syn slö, hvarföre jag endast häpnade" (Emanuel Swedenborg, *Äktenskapliga kär-*

- leken (Stockholm 1883), s 53; jfr s 51). Om Swedenborg och kärleken i "Amore Conjugal" se Strindberg, *Klostret* s 122f. Se även SOS 2:138f och SS 47:732f.
98. Om Péladan se Eklund 1948 s 418, 429, Brandell 1950 s 128, 140f och Stockenström 1972 s 196ff. Framställningen om Péladans betydelse för Strindberg ansluter nära till motsvarande avsnitt i min otryckta licentiatavhandling "Studier i Strindbergs drama *Kristina*" (Uppsala 1969), spec s 224—236, 258, 291—297. Senare har Örjan Lindberger undersökt Strindbergs förhållande till Péladan ("Some notes on Strindberg and Péladan" i *Structures of Influence. A Comparative Approach to August Strindberg*. Edited by Marilyn Johns Blackwell (Chapel Hill 1981), s 245—255). Lindbergers iakttagelser och synpunkter, som i stor utsträckning bekräftar och förtydligar mina resultat, har jag tillgodogjort mig för denna avhandling. I den mån Lindbergers uppsats kompletterar eller avviker från mina slutsatser framgår detta vid behandlingen av de olika dramerna.
 99. Brev till Kerstin Strindberg 4.5.97 i *Brev* 12:107f.
 100. Brev till Emil Kléen 22.7.98 i *Brev* 12:343f.
 101. Brev till Emil Kléen 2.9.98 i *Brev* 13:5.
 102. Stockenström 1972 s 197.
 103. Om Brand se Brandell 1983 s 236ff och Eklunds kommentar i *Brev* 12:127.
 104. Brev till Richard Bergh 5.2.99 i *Brev* 13:86.
 105. "August Strindberg om Inferno" i *Malmö-tidningen* 25.11.97, omtr i SS 54:332ff.
 106. Alfred Jolivet, *Le théâtre de Strindberg* (Paris 1931), s 215.
 107. Eklund s 418.
 108. Stockenström 1972 s 492 not 56.
 109. Brandell 1950 s 96. Se även Stockenström 1972 s 41ff.
 110. Citerat av Lindberger s 248.
 111. Se brev till Harriet Bosse 19.11.00 och Eklunds not 2 i *Brev* 13:337; se även foto av Harriet Bosse som Puck i Lagercrantz s 357.
 112. Brev till Richard Bergh 30.1.01 i *Brev* 14:16f.
 113. Brev till Richard Bergh 14.2.01 i *Brev* 14:25.
 114. Brev till Harriet Bosse 25.2.01 i *Brev* 14:34; jfr brev till Harriet Bosse 28.4.01 i *Brev* 14:80.
 115. Jfr Hans Lindström, *Strindberg och böckerna* s 142.
 116. Se t ex brev till Harriet Bosse 28.4.01 i *Brev* 14:80.
 117. Joséphin Péladan, *Le prince de Byzance* (Paris 1895), s 28. Nu försvunnen från Strindbergs bibliotek (hösten 1987).
 118. Ibid s 81, understruket av Strindberg.
 119. Ibid s 135, understruket av Strindberg.
 120. Lindberger s 249.
 121. Lagercrantz s 359f.
 122. Péladan, *Le prince de Byzance* s 94f, Tonios replik understruken av Strindberg.
 123. Ibid s 36, understruket av Strindberg.
 124. Brev till Emil Schering 12.9.04, 25.11.04 och 20.6.05 i *Briefe an Emil Schering* (München 1924), s 149f, 176.
 125. Eklund 1948 (s 418) ser Nebo och Paule, huvudpersonerna i *L'initiation sentimentale*, som förebilder till greve Max och Ester i *Götiska rummen* och *Svarta fanor*.

126. Joséphin Péladan, *L'initiation sentimentale* (Paris 1886—91), s 280ff.
127. Ibid s 287.
128. Ibid s 288, förstruket av Strindberg.
129. Ibid s 293f, delvis förstruket. Efter "Eros-Basileus" har Strindberg tillagt: "Eros-Roi".
130. Se Lindström, *Strindberg och böckerna* s 109.
131. Joséphin Péladan, *Traité des Antinomies. Métaphysique* (Paris 1901), s 103ff. Boken trycktes visserligen först 1901; förordet är daterat i maj. Det är möjligt att Strindberg läste den redan samma år; dels var detta det år då han läste Péladan mest intensivt, dels pekar understrykningarnas art i den riktningen.
132. Joséphin Péladan, *Comment on devient Fée* (Paris 1892) s 144f.
133. Joséphin Péladan, *L'initiation sentimentale* s 288, förstruket av Strindberg.
134. Ibid s 293f, delvis förstruket av Strindberg.
135. Jfr Lindberger s 251.
136. Joséphin Péladan, *La Prométhéide* (Paris 1895), s 48, förstruket av Strindberg. Nu försvunnen från Strindbergs bibliotek (hösten 1987).
137. Ibid s 54.
138. Ibid s 54f.
139. Ibid s 55.
140. Joséphin Péladan, *Le prince de Byzance* s 94f, understruket av Strindberg. Jfr även Péladan, *Comment on devient Fée* s 146 samt dagboken 9.1.01.
141. Pandora nämns även i *I havsbandet* (SV 31:132), *Till Damaskus II* (SS 29:150f) och *En blå bok* (SS 47:696, 48:816, 862). Att döma av en rad efterlämnade utkast har Strindberg vid flera tillfällen haft planer på att i dramatisk form använda sig av Pandoramotivet. Ett utkast har rubriken "Pandora" med underrubriken "(Amor och Psyche)" och lyder i fortsättningen: "Gåfvorna: Skon; Handsken; Skrinet; Personer: Prometheus; Epimetheus; Pandora; Skrinet öppnas: Epimetheus (Hiob) får olyckorna; Hiobs vänner. Slutet: Skrinets botten undersöks; Hoppet finnes!" (SgNM 3:22, 35). Även i utkasten till "Toteninsel" får Pandora stå som representant för kvinnosläktet: "Pandora (Eva) skaptes för att plåga männen. Kvinnans största njutning är att få plåga och att ta 'kraft' ur mannen" (SgNM 4:22, 4). Pandora förekommer också i ett av utkasten till ett planerat drama, ömsevis kallat "Röda Skon" och "Marmorruinen" (SgNM 4:24, 6). Samtliga utkast är odaterade.

Summary

Strindberg's *Christina*: Depiction of History and Strategies of Love. Studies in the Creative Process of the Drama By Ola Kindstedt

August Strindberg's *The Folkunga Saga* was published in the spring of 1899. It was the first in the long series of historical plays in which Strindberg had a Swedish monarch as the main character. He apparently decided at a very early stage that a play would be devoted to Queen Christina, who reigned from 1644 to 1654. Strindberg composed several lists of the monarchs he intended to treat, and Christina is included in these from the very beginning. In his earlier works, he mentions the queen in only a few places. His attitude towards her in these works is critical, to be sure, but in a rather off-hand way.

Strindberg wrote *Christina* in September 1901, as the seventh in his suite of historical dramas. The play's genesis can be followed in *The Occult Diary* and, above all, in his letters to his wife, the actress Harriet Bosse, who was nearly thirty years younger than her husband. In the spring of the same year they had gotten married, but on August 22 she had left their home, even though she was pregnant. The reason was to be found in the gross accusations which Strindberg had leveled against her. During this period, the "forty days" he lived alone in the spacious apartment in the Östermalm district of Stockholm, he wrote *Christina*.

Strindberg's whole existence was permeated by his yearning for his wife, against whom he initially continued to make accusations, but whom he finally begged to forgive him and to come home. It is evident that his wife was constantly on his mind when he wrote *Christina*, and it was his intention that she should play the title role in a production of the play at the Dramatic Theatre. *Christina* was written in less than three weeks; it was finished by September 23. It was turned down by the Dramatic Theatre, however, and was not produced until 1908. Economic problems which his publishers had been having caused a delay in its publication as well, but *Christina* did finally appear in March/April 1904, published by Geber's.

Christina is a play in four acts, but as late as the day before its completion, Strindberg was convinced that it would have five acts, and in several lists of plays which he put together in 1903 he had written "5 acts" after *Christina*. The most probable explanation, however, is that there never was a fifth act, but rather that he incorporated whatever material he had

planned to include there in the fourth act.

Another problem is that the ending is missing in the long-hand manuscript. Nor was this version used for typesetting the play, which was done using a typed copy which is now lost. According to the drafts, the play was to end with an extremely cruel exposé of the queen, an exposé which was actually directed against his wife, Harriet Bosse. When his relationship with his wife improved, Strindberg regretted the attack, replaced it with the present, conciliatory ending, and destroyed the old one.

The genesis of *Christina* can be followed in its drafts, even though they are relatively few in number compared with *Gustavus Adolphus* and *Charles XII*, for example. Several important differences between the drafts and the finished play are observable. The number of scenes is reduced, from eight to four. The picture of the queen is mitigated considerably. In the drafts she is depicted as a totally egoistical person whose sexual morality is dubious in the extreme, and she is "crushed" in the end. In the early part of the finished play, this picture remains, but Strindberg has her develop into a mature person, and in the final scene, she triumphs over her antagonists. The central motif in the play, her love for the young Klas Tott, is of course included in the drafts, but rather in the form of a minor distraction. In the play, Tott's pure love transforms Christina, and for the first time she is capable of loving another person. The only point on which Strindberg shows her any understanding in the drafts is her right to convert to Catholicism.

Queen Christina was undoubtedly a complicated person. She was the absolute ruler of a country which had become a great power in Europe as a result of the Thirty Years' War. She had great cultural and scientific interests and brought a number of learned men to Sweden. She maintained a magnificent court and arranged fantastic ballets and other festivities. She surrounded herself with a circle of young men on whom she lavished tremendous sums. All of this led to the eventual depletion of the state's economic resources; the country was impoverished, and the people started to hate her. And then, only twenty-eight years old, she abdicated, converted to Catholicism, and took up residence in Rome. It is understandable that such a person has provoked strong feelings in those who have written about her, sometimes sympathetic ones, but for the most part disapproving. The verdict of historians writing up till the time Strindberg wrote his drama was harsh. She was taken to task primarily for her egotism, her extravagance, and her conversion, which was seen as a betrayal of the very faith for which her father, Gustavus Adolphus, had laid down his life. However, some opposition to this view of the queen had started to appear during the last years of the nineteenth century. To history professor Martin Weibull, she emerged as a noble and deeply religious figure to whom men-

dacity and dissimulation were totally alien. However, nothing indicates that Strindberg was influenced by this favorable new view of her. He was fundamentally suspicious of academic research, relying rather on writers of popular history like Fryxell and Starbäck.

In several works, for instance, *Open Letter to the Intimate Theatre*, *A Blue Book*, and *Speech to the Swedish Nation*, Strindberg has given his view of how a writer of historical plays should work. He says, among other things, that great latitude must be permitted regarding chronology, that "human aspects" must take precedence over politics, and that love must be given a prominent place, in particular where women are involved. He refers to Shakespeare as his model.

The main emphasis of my dissertation lies in probing Strindberg's relation to his historical sources in *Christina*: where did he get his material, what did he "borrow", how did he incorporate the material in his play, and why did he proceed in a certain way. Very little research has been done in this field, despite the fact that it must be said to be a rewarding one, since it provides exceptionally good insight into an author's "workshop".

Christina's position among Strindberg's historical plays is unique in several respects. In the first place, in no other drama does he have the main character dominate to such an extent as the queen in *Christina*; hardly a line is delivered which does not deal with Christina's person or her actions. And of the eleven men who surround her in the play, no fewer than eight have or have had either some sort of romantic relationship or friendship bordering on romance with her. Secondly, in no other drama does Strindberg have the "private" sphere dominate over the "public" to such a degree, and nowhere else does love occupy such prominent place.

Strindberg's intentions with the play seem to have changed in the course of its writing, and sometimes these intentions have collided with one another. His first intention was to expose a type of woman he detested — the emancipated "man-woman"; but later, apace with improvements in his relationship with his wife, he added several favorable traits to the queen's character, among other reasons, in order to create a "great role" for Bosse in the theatre. And the further Strindberg distances himself from his first intention, the further he errs from his historical sources.

Strindberg's main sources were without doubt Fryxell's and Starbäck's works of popular history, both of them entitled *Tales from Swedish History*. But it is worth noting that he also used material from a number of other sources, as is the fact that these sources were of extremely diverse types, for example, Mellin's textbook on the history of Sweden, several articles in *Biographical Lexicon of Celebrated Swedish Men*, Christina's own maxims in *The Moral Thoughts of Queen Christina*, and "cheap" novels like Topelius' *Protégés of the Planets* and Vælde's *Christina and her Court*.

Strindberg must be said to have had strong support from the sources for his portrait of Christina. Her egotism, her manly traits, her fickleness, her irreligiousness and immorality are all to be found in Fryxell, above all, as are the reasons for her abdication to some extent. But the differences vis à vis the sources are more interesting. One such is the view of the queen's conversion, which Fryxell stoutly condemns, while Strindberg defends it. Another difference is the development Strindberg has Christina go through. Owing to her egoism, Fryxell's Christina was only capable of loving herself, while Strindberg imbues her with the ability to love another human being. It is also this love which enables her take the decisive step and abdicate; according to Fryxell and the other sources, her abdication was prompted only by lust and a yearning for a more comfortable life. As a result of this, Strindberg's Christina makes a considerably less repugnant impression than Fryxell's, and she ultimately appears in an outright conciliatory light.

It is highly illustrative of Strindberg's way of working to consider his treatment of the men who surround Christina. To create an illusion of historical authenticity and to establish a historical footing for the various figures, Strindberg has Allerts and the other interlocutors present at the outset of the play the information about each of them that is most strongly emphasized in the sources. But thereafter most of these men proceed to deviate considerably from the pictures painted in the sources, and the interesting thing is the common tendency in their transformation from the sources to the play: all of them, with the exception of the foreigners Bourdelot and Pimentelli, have been "refined". Strindberg's purpose in this is undoubtedly to make them stand out as positive foils to the queen's egotism, irresponsibility, moral decadence, and general dubiousness. And paradoxically all of these favorably depicted men feel love or sympathy for a woman who is presented for such a long time as being incapable of loving anyone other than herself.

Strindberg's disregard for chronology is demonstrated in the manner in which he chooses events in order to reveal the flaws in Christina's character, for example. The "dramatic" time of the play is the last months of her reign, in 1654, and some of the episodes he brings out did take place during that very time. But he also avails himself of events from the 1650 parliament, for instance, and, above all, from the Messenius trial in 1651.

Another detail in Strindberg's method of using his historical sources is that he has material from an event mentioned in some source recur in several different episodes in the play, often in an entirely different context than in the source. One example of this is Fryxell's and Starbäck's account of Messenius' libel. Material from this account appears in three different episodes in the play.

But Strindberg has also taken material and ideas from accounts in the sources which are not at all taken up in the play. One example of this is when Strindberg has Oxenstjerna's reluctance to take a stand in the appointment of Carl Gustav as crown prince echo in his reply to Christina in the play when she declares that she wishes to abdicate.

It was not Strindberg's intention in *Christina* to write a chronicle play coinciding in every detail with the known historical facts. Instead, he wished to create a portrait of a historical figure. This person was meant to be psychologically credible and "true", that is, to be a concretization of Strindberg's inner conception of her. In order not to deprive the spectator of the illusion of historical authenticity, he uses the historical facts provided by the sources, but only to the extent that they do not conflict with that psychological credibility. Dramatic and psychological "truth" is more important than historical exactness.

The second and decisive meeting between Strindberg and Harriet Bosse took place on November 15, 1900. In March the following year they got engaged, and their wedding took place in May. Strindberg's first year with Bosse was one of his most productive literary periods; between October 1900 and November 1901 he wrote no fewer than ten plays. In this connection *To Damascus III* is of special interest. On the one hand, it is here that Strindberg draws on material from his relationship with Bosse to a greater extent than anywhere else. On the other hand, *To Damascus III* was written in three different periods in 1901, meaning that it can be said in a way to "reflect" the various phases in their relationship. Of particular interest are those sections (SS 29:326—341) which in all probability were written chronologically in direct connection with *Christina*, in early September 1901. A comparison with *The Occult Diary* shows a close agreement with the view of women and eroticism which is expressed in these sections of *To Damascus III*. Women are seen as evil, false, selfish, and domineering; they are naturally and inevitably men's opposites and totally lack the ability to love. But above all this correspondence includes his intense abhorrence of the sexual act. In letters to his wife from these first few days of September, the same bitterness towards women is found, and he accuses her of having been crude and wicked and of having degraded him. It was in this frame of mind that Strindberg started to write *Christina*.

In *To Damascus III* and *Christina*, as in *Swanwhite*, pure, unfleshly love is set up as an ideal to contrast with raw, destructive sexuality. This view of eroticism undoubtedly had deep roots in Strindberg's psyche, but he was also inspired by his reading to use the motif in his dramas. The authors he was primarily influenced by were Maurice Maeterlinck and Joséphin Péladan. The importance of Maeterlinck for Strindberg has already been investigated, foremost by Lamm and Brandell, and therefore I have con-

centrated on Péladan. A further reason is that he was of greater importance regarding the erotic motif in *Christina*.

Strindberg's first acquaintance with Péladan took place, according to *The Occult Diary*, in May 1897. What fascinated Strindberg at the time was, on the one hand, Péladan's being an occultist who had converted to Catholicism, and, on the other hand, his speculation about superman, "l'homme supérieur". But this was not Nietzsche's superman but rather an individual whose most salient trait was his contact with higher powers, a person who had vanquished earthly passions and lived on a higher plane, in possession of telepathic abilities.

One manifestation of "l'homme supérieur" in Péladan was the hermaphrodite, and here Strindberg was struck by the similarity to the main character in Balzac's Swedenborgian novel *Séraphita*. Balzac's and Péladan's hermaphrodites are sexless, and the love they inspire is "pure" and elevated above all earthly lust. These ideas captured Strindberg's renewed interest in early 1901, at the same time that he began to entertain the idea of marrying Bosse. The diary and letters make it clear how deeply Péladan's ideas about eroticism enthralled Strindberg, and he also started sending the author's works (and works by Maeterlinck as well) to Bosse. His admiration of Péladan would be lifelong, but those works by Péladan which were of the greatest importance for his writing (including *Christina*) were probably the plays *Le prince de Byzance* and *La Prométhéide* and the novel *L'initiation sentimentale*.

In *Christina* it is obvious that Tott sees the queen as a hermaphrodite. The influence of *Le prince de Byzance* is probable. But the similarities to *L'initiation sentimentale* are even clearer. In both this novel and *Christina*, impure lust is represented by women, while pure, unfleshly love is represented by men. Corporeal love and spiritual love are placed in stark juxtaposition in that the men are tempted by the women, who are seen by their admirers as hermaphrodites, but who want to be loved as women of flesh and blood.

In the last act of *Christina* Strindberg has put a "play within the play", a dialogue between Tott and Christina based on the Pandora myth. It is in all probability Péladan's dramatic trilogy *La Prométhéide* that prompted Strindberg to use the Pandora motif. According to the myth, disease and suffering were loosed in the world of man, but in Péladan's drama Prometheus transforms her from the curse of man into his blessing in the form of the wife, the mother. The same thought is found in *Christina*, although in his play Strindberg ultimately arrives at a different conclusion from that of Péladan. Tott and Prometheus parallel each other: both see it as their mission to make woman — Pandora, Christina — realize that it is she who because of her heavenly origin is pre-ordained to carry on Pro-

metheus' work: to teach mankind goodness and to reconcile them with their heavenly master. This intimate connection between the myths of Prometheus and Pandora is common to the plays by Péladan and Strindberg, but does not exist in the original Pandora myth.

The interesting thing is that Strindberg ultimately rejects Péladan's re-interpretation as false. Tott cannot recreate Christina as a bringer of blessing and a redeemer, but rather is forced for his own sake to abstain from her love: in order to retain his purity he must liberate himself from the unknown desires she has aroused within him. The hope which was to be found at the bottom of Pandora's box was illusory: the hope of being able to live together with a woman in a community of souls, high above earthly lusts. He echoes Strindberg's personal disappointment, his shattered dream of woman as a redeemer.

It is remarkable that Strindberg was able to incorporate so much of his marriage and his view of eroticism in a historical play like *Christina*. It is also obvious that the queen in the drama was in many respects colored by his view of Bosse. In the drafts and in the early part of the play, his depiction of Christina is more hateful than anything else, but she is gradually given more and more sympathetic traits. This corresponds directly to Strindberg's attitude towards Bosse during the period in which *Christina* was written, as it is described in the diary and in his letters to her: at first bitter and accusing, but towards the end more and more conciliatory and appreciative. Strindberg's own thoughts and feelings are revealed primarily in the lines of the young Klas Tott, but other players also serve as "mouthpieces" when it is called for by psychological probability.

On a great number of points it can be demonstrated how various elements of Strindberg's relationship with Harriet Bosse are echoed in *Christina*. One example is the feeling that she was sent to him by "Providence" to reconcile him with "mankind and woman". Another example is that his fate lies entirely in her hands and his apprehensiveness that she might abuse the power she has over him. Both Tott and Strindberg are plagued by the feeling that their women are merely playing with them, that they are being sullied by their women's having had the company of other men, and that their love has become public property. At the end of the play Tott treats Christina with extreme brutality. Among other things, he calls her a "whore", and he explains his behaviour by saying that he must "waken" her from her unconsciousness. This is traceable to a concrete event which took place just before *Christina* was written. Strindberg and Bosse were in Berlin in early August 1901, and she wanted to go to what Strindberg called a "whore café". He reacted violently and called his wife the same word that Tott uses in the play, justifying it in the same way as well.

But Harriet Bosse has indirectly influenced *Christina* also at a quite different level. In the spring of 1900 she had played her first leading role at the Dramatic Theatre in a comedy titled *The First Violin* by the Danish authors Jens Petersen and Gustav Wied, and audience and critics were highly enthusiastic. The performance was given fifty-one times during the following two years.

With *Christina* Strindberg wanted to create the ideal role for his wife, a role in which her personal qualities and special talents would be given a perfect setting. He then recalled his wife's success in *The First Violin* and he picked up ideas from that play, with both reference to the technical shape of his drama and to his conception of the queen's role. A comparison between the two plays shows a number of striking similarities. *Christina's* character of "a well-made play" is probably a result of the influence of *The First Violin*, as is the queen's "modern" touch, which irritated the contemporary critics as well as several scholars.

Strindberg's *Christina* also has traits from other women he had met, for instance, the young Norwegian woman Dagny Juel, with whom he had had a brief affair in Berlin in 1893 and whom he called Aspasia. To Strindberg this affair was heavily laden with guilt, and Aspasia turns up in various guises in several literary works, for example, *There Are Crimes and Crimes*. To him she was a whore and a vampire, who sucks into herself a man's genius and knowledge and then flaunts it as if it were her own.

In Strindberg's play *Christina* is a portrait of a historical figure who actually existed, and he exploited a number of different historical sources to a great extent. But to an unusually large extent he also wove into *Christina* thoughts and feelings which were on his mind at the time, especially concerning his relationship with Harriet Bosse. It is this mixture of the historical and the personal which makes *Christina* such a fascinating work of literature.

Translated by Donald S. MacQueen

Källor och litteratur

Otryckt material

Stockholm, Drottningholms Teatermuseum

Michal, Emil, Tal- och Sångpjäser uppförde åt Stockholms samtliga teatrar och öfriga lokaler spelåren 1863—1913

Stockholm, Kungliga Biblioteket

Brev

Brev från Strindberg till Harriet Bosse 1908 (Ep S 53)

Brev från Strindberg till August Falck 1908 (T 36)

Brev från Harriet Bosse till Strindberg 1901 i avskrift av Vilhelm Carlheim-Gyllensköld (C-G saml 23:1)

Telegram från Strindberg till Harriet Bosse 1901 (Ep S 53)

Kontrakt m m

Kontrakt med Gebers förlag 1903 (SgNM:E8)

Räkning från Gernandts förlag 1902 (SgNM:E8)

Manuskript m m

Utkast till Gustav Adolf (SgNM 2:3)

Utkast till Kristina (SgNM 2:4)

Utkast till Till Damaskus III (SgNM 3:8, 3:9, 3:16, 4:3, 4:20)

Manuskript till Gustav Adolf (SgA: Börjessons samling 11)

Manuskript till Kristina (SgA: Börjessons samling 9)

Manuskript till Till Damaskus III (Vp 241a:3)

Utkast till "Bosättningen" (SgNM 3:16)

Utkast till planerade dramer (SgNM 2:2, 2:5, 2:6, 3:22, 4:22, 4:24)

Ockulta dagboken (SgNM 72)

Förteckningar över planerade historiska dramer (SgNM 1:1)

Förteckningar över "Samlade Dramatiska Arbeten" (SgNM 1:1)

Samtalsuppteckningar av Vilhelm Carlheim-Gyllensköld (C-G saml. 20)

Förteckning öfver August Strindbergs boksamling, assurerad för 2000 kr i Brandförsäkringsbolaget Skandia och förvarad hos Axel Strindberg, adress N. 46 Östra Humlegårdsgatan å Ladugårdslandet i Stockholm år 1883 (SgNM:E14)

Uppsala universitetsbibliotek

Kindstedt, Ola, "Studier i Strindbergs drama Kristina" (otryckt licentiatavhandling), Uppsala 1969

Stockenström, Göran, "Studier i Strindbergs drama Carl XII" (otryckt licentiatavhandling), Uppsala 1968

Tryckt material

- Afzelius, Arv. Aug., *Svenska Folkets Sagohäfder*. Åttonde delen. Wasa-Sagan III. Första häftet (Stockholm 1856), Andra häftet (Stockholm 1857). Nionde delen. Karla-Sagan I. Första häftet (Stockholm 1859)
- Archenholtz, Johann, *Mémoires concernant Christine Reine de Suède*. Tome I—IV (Amsterdam och Leipzig 1751—60)
- *Drottning Christinas Arbeten och Märkvärdigheter, utgifne på fransyska af herr Joh. Archenholtz, på Swenska öfversatte, kortare sammanbragte och med tillökningar försedde af Carl Christoffer Gjörwell* (Stockholm 1760)
- Becker, K.F., *Världshistoria* del 4 (Stockholm 1895)
- Berendsohn, Walther A., *August Strindbergs skärgårds- och Stockholmsskildringar* (Stockholm 1962)
- *Strindbergs sista levnadsår. Tiden i Blå Tornet 10 juli 1908—14 maj 1912* (Stockholm 1948)
- Beyer, Nils, "Strindberg och Bengt Lidforss", *BLM* 1962:10, s 796—805
- Bildt, Carl, *Christine de Suède et le cardinal Azzolino* (Paris 1899)
- Biografiskt lexicon öfver namnkunnige svenska män* se Cronholm, Abraham, Wahlström, J.G. och Wieselgren, Peter
- Bonnier, Isidor—Hånell, August, *Anteckningar om svenska bokhandlare intill år 1935*. Del 2 (Stockholm 1935)
- Bonnier, Karl Otto, *Bonniers. En bokhandlarfamilj*. Del V (Stockholm 1956)
- Brahe, Per, *Tänkebok* (Stockholm 1806)
- Brandell, Gunnar, *Strindberg — ett författarliv. Andra delen. Borta och hemma 1883—1894* (Stockholm 1985). *Tredje delen. Paris, till och från 1894—1898* (Stockholm 1983)
- *Strindbergs Infernokris* (diss. Stockholm 1950)
- Brundin, Margareta, "Kungliga Bibliotekets Strindbergssamlingar", *Strindbergiana*. Första samlingen, utgiven av Strindbergssällskapet (Stockholm 1985)
- "När Strindberg läste Djävulsbibeln och om 'Orgierna i K. Biblioteket 1877'", *Humanismen som salt & styrka. Bilder & betraktelser tillägnade Harry Järv* (Stockholm 1987)
- Bulman, Joan, *Strindberg and Shakespeare. Shakespeare's influence on Strindberg's Historical Drama* (London 1933)
- Carlson, Harry G., *Strindberg och myterna* (Stockholm 1979)
- Casanova, Gio Carlo, *Drottning Christina* (Stockholm 1849)
- Catteau-Calleville, J.P.G., *Drottning Christinas historia* 1—2 (Nyköping 1821—22)
- Cederblad, Sven, "Strindberg och Afzelii Sagohäfder", *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 23, 1958, s 8ff
- Chanut, Pierre, *Mémoires de ce qui s'est passé en Suède de 1645 à 1649*. Tome I—III (Cologne 1677)
- *Anteckningar om det som tilldragit sig i Sverige ifrån år 1645 till år 1649* (Stockholm 1826)
- Cronholm, Abraham, "Magnus Gabriel De la Gardie", *Biografiskt lexicon öfver namnkunnige svenska män*. Supplement: Strödda biografier [om De la Gardie och Adler Salvius] (Lund 1836)
- Drottning Christinas Arbeten och Märkvärdigheter* se Archenholtz, Johann
- Ekelund, Jacob, *Fäderneslandets historia i sammandrag för begynnare*. 5. uppl. (Stockholm 1844)

- *Försök till lärobok i Fäderneslandets historia för lärdomsscholor* I—II:1—2 (Stockholm 1829—31)
- Eklund, Torsten, "Strindbergs tredje äktenskap i ny belysning", *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 19, 1956, s 4—8
- *Tjänstekvinnans son. En psykologisk Strindbergsstudie* (diss. Stockholm 1948)
- Elgenstierna, G., *Svenska adelns ättartavlor* VIII (Stockholm 1934)
- Falck, August, *Fem år med Strindberg* (Stockholm 1935)
- Falck, Johan, "Skrev Strindberg skrivmaskin? Hur förklara det maskinskrivna partiet till 'Gustav III'", *Nya Dagligt Allehanda* 12.12 1933
- Fryxell, Anders, *Berättelser ur Svenska historien*. Del 6 (Stockholm 1833), del 7 (Stockholm 1838), del 8 (Stockholm 1838), del 9 (Stockholm 1841), del 10 (Stockholm 1842), del 11 (Stockholm 1843), del 12 (Stockholm 1843)
- Förteckning öfver en boksamling, som tillhört litteratören August Strindberg och hvilken säljes å Stockholms Bokauktionskammare lördagen den 13 Mars 1886* (Stockholm 1886)
- Förteckning öfver en samling böcker, hvilka försäljas å Stockholms Bokauktionskammare onsdagen den 30 november 1892* (Stockholm 1892)
- Geijer, Erik Gustaf, *Svenska folkets historia*. Tredje delen (Örebro 1836)
- Hagsten, Allan, *Den unge Strindberg* I—II (diss. Lund 1951)
- Hawthorne, Nathanael, *A wonder book for boys and girls*. With 60 designs by Walter Crane (London 1892)
- Hildebrand, Bengt, *Handbok i släkt- och personhistorisk forskning*. Del 1 (Stockholm 1961)
- Historiska samlingar*, utg. af Carl Adlersparre. Första delen (Stockholm 1793)
- Johnson, Walter, *Strindberg and the Historical Drama* (Seattle 1963)
- "Strindberg and the Swedes. Past and present", *Essays on Strindberg* (Stockholm 1966), s 75—86
- Jolivet, Alfred, *Le théâtre de Strindberg* (Paris 1931)
- [Kristina], *Hennes Kongl. Maj:ts af Sverige, Drottning Christinae Moraliska Tankar* (Stockholm 1756)
- Kärnell, Karl Åke, "Några anteckningar kring Strindbergs novell Vid likvakan i Tistedalen", *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 9, 1950, s 3—6
- Lacombe, *Drottning Christinas historia* (Stockholm 1765)
- Lagercrantz, Olof, *August Strindberg* (Stockholm 1979)
- Lamm, Martin, *August Strindberg*. 2. rev. uppl. (Stockholm 1948)
- *Strindbergs dramer* 1—2 (Stockholm 1924—26)
- Landquist, John, "Litteraturen och psykologin", *Dikten, diktaren och samhället*. Aktuella debattinlägg av Alf Ahlberg m fl (Stockholm 1935), s 86ff
- Lindberger, Örjan, "Some Notes on Strindberg and Péladan", *Structures of Influence. A Comparative Approach to August Strindberg*. Edited by Marilyn Johns Blackwell (Chapel Hill 1981), s 245—255
- Lindström, Hans, *Hjärnornas kamp* (diss. Uppsala 1952)
- "Några anteckningar till Strindbergs Folkungasagan", *Studier tillägnade Gunnar Tideström* (Uppsala 1966), s 253—269
- *Strindberg och böckerna*. I. Biblioteken 1883, 1892 och 1912. Förteckningar och kommentarer av Hans Lindström (Uppsala 1977)
- "Linnström" se *Sveriges historia från äldsta tid till våra dagar*
- Maeterlinck, Maurice, *La princesse Maleine* (Paris 1918)
- *Le Trésor des Humbles* (Paris 1907)

- Mellin, Gustaf Henrik, *Lärobok i Fäderneslandets historia*. 2. uppl. (Stockholm 1859)
- Michaelson, Knut, *En skugga* (Stockholm 1900)
- Molander, Olof, *Harriet Bosse. En skiss* (Stockholm 1920)
- Mortensen, Johan, *Strindberg som jag minnes honom* (Stockholm 1931)
- Müssener, Helmut, "Ett drömspel. Tillkomst och textproblem", *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 36, 1964, s 18—29
- Nordensvan, Georg, *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustaf III till våra dagar*. Senare delen (Stockholm 1918)
- Norman, Nils, *Den unge Strindberg och väckelserörelsen* (diss. Lund; Malmö 1953)
- Odhner, Claes Theodor, *Lärobok i fäderneslandets historia för skolans högre klasser*. 8. uppl. (Stockholm 1899)
- *Lärobok i Sveriges, Norges och Danmarks historia för skolans högre klasser*. 7. uppl. (Stockholm 1893)
- Ollén, Gunnar, *Strindbergs dramatik*. 2. uppl. (Stockholm 1961), 4. uppl. (Stockholm 1982). Hänvisning till "Ollén" i noterna gäller 4. uppl.
- *Strindbergs 1900-talslyrik* (diss. Stockholm 1941)
- Olofsson, Sven Ingemar, *Drottning Kristinas tronavsägelse och trosförändring* (diss. Uppsala 1953)
- Palmblad, Harry V.E., *Strindberg's Conception of History*. (New York 1927)
- Paul Adolf, *Min Strindbergsbok* (Stockholm 1930)
- Péladan, Joséphin, *Comment on devient Fée* (Paris 1982)
- *L'initiation sentimentale* (Paris 1886—91)
- *Le prince de Byzance* (Paris 1895)
- *La Prométhéide* (Paris 1895)
- *Traité des Antinomies. Métaphysique* (Paris 1901)
- Petersen, Jens, se Wied, Gustav
- [Platon], *Platon's Gastmahl oder Gespräch über die Liebe*. Reclams universalbibliothek N:o 927 (Leipzig 1877)
- Rinman, Sven, "Strindberg", *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria* IV. (Stockholm 1957)
- Rosenqvist, Claes, *Hem till historien. August Strindberg, sekelskiftet och "Gustav Adolf"* (diss. Umeå 1984)
- Rydell, Gerda, *Adertonhundratalets historiska skådespel i Sverige före Strindberg* (diss. Stockholm 1928)
- Rydh, Hanna, *De historiska källorna till Strindbergs "Mäster Olof"* (Stockholm 1915)
- Schroeckh, Johan Matth., *Lefwernes-Beskrifning om Christina, Drottning i Sverige I—IV* (Stockholm 1789—90)
- Smedmark, C.R., *Mäster Olof och Röda rummet* (diss. Stockholm 1952)
- Sprinchorn, Evert, *Strindberg as dramatist* (New Haven 1982)
- Starbäck, C. Georg — Bäckström, P.O., *Berättelser ur svenska historien*. Ny reviderad upplaga. Fjärde bandet (Stockholm 1885), Femte bandet (Stockholm 1886), Sjätte bandet (Stockholm 1886)
- Steneberg, Karl Erik, *Kristinatidens måleri* (Malmö 1955)
- Stiernstedt, Ruth, *Ocensurerad* (Stockholm 1953)
- Stockenström, Göran, *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker* (diss. Uppsala 1972)
- "Kring tillkomsten av Karl XII", *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 45, 1970, s 20—43

- "Strindberg och historiens Karl XII", *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 47—48, 1971, s 15—37
- Stolpe, Sven, *Drottning Kristina*. 2. uppl. (Stockholm 1966)
- Strindberg, August, *August Strindbergs brev*. Utgivna av Torsten Eklund. 1—15 (Stockholm 1950—1976)
- *Briefe an Emil Schering* (München 1924)
- *Före Röda rummet*. Strindbergs ungdomsjournalistik i urval av Torsten Eklund (Stockholm 1946)
- *Klostret*. Utgiven med kommentarer av C.G. Bjurström (Stockholm 1966)
- *Queen Christina, Charles XII and Gustaf III*. Translated by Walter Johnson (Seattle 1955)
- *Samlade dramatiska arbeten. Historiska dramer 2: Gustav Adolf, Carl XII, Kristina, Gustav III, Näktergalen i Wittenberg* (Stockholm 1903)
- *Samlade otryckta skrifter* 1—2 (Stockholm 1918—19)
- *Samlade skrifter*. Utgivna av John Landquist. Del 2, 4—5, 7—8, 12, 14, 16—19, 23, 26—32, 35—37, 39—40, 43, 46—50, 53—54 (Stockholm 1912—19)
- *Samlade verk* 31. Texten redigerad och kommenterad av Hans Lindström. 2. rev. tryckn. (Uppsala 1984)
- *Strindberg och teater. Bref till medlemmar af gamla Intima teatern från August Strindberg* (Stockholm 1918)
- *Strindbergs brev till Harriet Bosse*. Med kommentarer av Harriet Bosse (Stockholm 1932)
- *Ur Ockulta dagboken. Äktenskapet med Harriet Bosse*. Utgivare: Torsten Eklund (Stockholm 1963)
- *De återfunna breven till Harriet Bosse*. Utg. av Åke Runnquist (Stockholm 1955)
- *Vivisektioner*. De franska texterna jämte en svensk tolkning av Tage Aurell. Inledning och kommentar av Torsten Eklund (Stockholm 1958)
- Strindberg, Frida, *Strindberg och hans andra hustru* 1—2 (Stockholm 1933—34)
- Strindberg i offentligheten 1899—1906*. Projektet "Strindberg i offentligheten", Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet (Uppsala 1981)
- Ståhle Sjönell, Barbro, *Strindbergs Taklagsöl — ett prosaexperiment* (diss. Stockholm 1986)
- Sundberg, Björn, "'Guds Hands Menniskor' — ett stråckdrag genom Strindbergs historiedramatik", *Att välja sin samtid*. Essäer om levande svensk litteratur från Birgitta till Karlfeldt sammanställda av Bengt Landgren och utgivna av Svenska Akademien (Stockholm 1986)
- Swedenborg, Emanuel, *Äktenskapliga kärleken* (Stockholm 1883)
- Sveriges historia från äldsta tid till våra dagar*. Fjärde delen. Af Martin Weibull, Magnus Höjer m fl (Stockholm 1881) Cit. "Linnström"
- Sylwan, Otto, "Till svensk biografis historiografi", *Samlaren* 1935, s 90—112
- Tegnér, Elof, *Minnen och Silhouetter* (Stockholm 1974)
- Topelius, Zacharias, *Planeternas Skyddslingar* 1—3 (Helsingfors 1886—88)
- Torsslow, Stig, *Dramatenaktörernas republik. Dramatiska teatern under associationstiden 1888—1907* (Uppsala 1975)
- Wahlström, Jonas Gustaf, "Georg Stjernhjelm", *Biografiskt lexicon öfver namnkunnige svenska män* XVI (Upsala 1848), s 1—24
- Wattman, Ulla, "Strindbergs drama Gustav III", *Dramaforskning*. Meddelande från Avd. för dramaforskning vid Litteraturhistoriska institutionen, Uppsala, nr 13 årg. 3, 1968, s 330—338 (stencil)

- Weibull, Curt, *Drottning Christina*. 3. uppl. (Stockholm 1961)
- Weibull, Martin, "Drottning Christina och Klas Tott", *Lunds universitets årsskrift* 1892—93
- "Om Mémoires de Chanut", *Historisk Tidskrift* 1887:2 och 1888:1
- van der Velde, C.F., *Christina och Hennes Hof* (Stockholm 1826)
- Vendelfeldt, Erik, *Den unge Bengt Lidforss* (diss. Lund 1962)
- Whitelocke, Bulstrode, *Dag-Bok öfwer dess ambassade til Sverige, åren 1653 och 1654* (Uppsala 1777)
- [Petersen, Jens og] Wied, Gustav, *Første violin*. Komædie i fire akter (Kjøbenhavn 1898)
- Wijkander, Oskar, *Amaranterorden* (Stockholm 1864)
- Wieselgren, Peter, "Klas Tott", *Biografiskt lexicon öfver namnkunnige svenska män* XVII (Upsala 1849), s 294—299
- Willers, Uno, *Från slottsflygeln till Humlegården. August Strindberg som biblioteksman* (Stockholm 1962)
- Zetterlund, Rune, *Bibliografiska anteckningar om August Strindberg* (Stockholm 1913)

Personregister

- Adlersparre, Carl 63, 140, 219
Afzelius, Arvid August 48, 52—54, 57f,
60, 74, 107, 111, 114, 135f, 209,
212f, 216, 218f
Allerts, Clas 34, 36—39, 41, 70, 74, 78,
83, 85f, 97, 109, 113f, 118f, 121,
123, 126, 129, 135, 152—156, 173
"Allerts, Lilla" 34, 36—39, 105, 118,
173
Archenholtz, Johan 46, 60, 76f, 89, 95,
213—215, 217, 219f
d'Aurevilly, Barbey 196
Azzolino, Decio 49, 139, 219
- Balzac, Honoré de 166, 194—196
Banér, Johan 20
Beck, David 71, 212
Becker, K.F. 61, 89, 95, 214f
Beethoven, Ludwig van 165
Berendsohn, Walther A. 147, 208f, 212,
220
Bergh, Richard 181, 189, 193, 195f,
198, 221, 224
Bergström, Richard 21
Beskow, Bernhard von 53
Beyer, Nils 223
Bildt, Carl 49, 61, 139, 219
Birger Jarl 31, 207
Björling, Manda 70
Bjørnson, Bjørnstjerne 34
Bonde, Carl Carlson 24—26, 207f
Bonnier, Isidor 26, 208, 211
Bonnier, Karl Otto 26, 207f
Bosse, Harriet 12, 14—18, 20, 22—26,
28—30, 32, 34f, 40, 44, 68, 70—73,
86f, 104, 106, 116, 159—184, 186—
191, 194—196, 199, 202, 205, 207—
209, 211f, 216f, 219—224
Bourdelot, Pierre 37—39, 66, 70, 81,
83, 95, 97, 106, 121—123, 149f, 156,
184, 217, 220
Bourdon, Sébastien 71f
Brahe, Ebba 38f, 42, 73, 80, 114, 178
- Brahe, Per 61, 71, 136, 212
Brand, Gustaf 193, 224
Brandell, Gunnar 88, 190, 194, 214,
223f
Brask, biskop 53
Brundin, Margareta 20f, 207
Brunius, August 11f
Brunswick, Therese von 165
Bulman, Joan 13f
Bülöw, Waldemar 212
Bååth, L.M. 139
Bäckström, P.O. 48, 64, 209
Börjesson, Karl 30
- Cabelieu, Margareta 38f
Carl Gustav 14, 28f, 34—42, 45, 47, 67,
80f, 83f, 90, 92, 95, 98, 105f, 108,
116—121, 124, 126, 133—137,
140—142, 146, 149, 151f, 155—157,
173, 175, 179f, 188, 216, 218
Carlheim-Gyllensköld, Vilhelm 16, 20f,
163, 181, 221f
Carlson, Harry G. 222
Cartesius 36, 50
Casanova, Gio Carlo 67
Catteau-Calleville, J.P.G. 61, 217
Cederblad, Sven 58, 60, 210
Chanut, Pierre 46f, 61, 70, 72—74, 76,
85f, 91f, 212f, 215, 219
Crane, Walter 72f, 212
Cromwell, Oliver 151—154
Cronholm, Abraham 111, 216
Crusenstolpe, Magnus Jakob 55
- Dante Alighieri 165
De la Gardie, Jakob 152
De la Gardie, Magnus Gabriel 14, 34—
39, 42—45, 62, 65—67, 71, 73—77,
79f, 82, 85f, 91, 94, 97f, 104—117,
120, 122f, 129, 131—136, 138, 141f,
144—146, 149, 151—153, 156f,
175f, 178—180, 183, 191, 201f, 216,
220

- Dohna, Kristofer Delphicus von 136
- Ekelund, Jakob 49f, 61f, 89, 95, 107, 210, 214—216, 219
- Eklund, Torsten 16, 22f, 27, 40, 78, 88, 160, 184, 194, 207—209, 213f, 220—224
- Elgenstierna, G. 219
- Elisabeth I 110
- Engelbrekt 32, 38, 96, 99
- Erik den helige 31, 99
- Erik XIV 31, 40, 135
- Eriksson, Magnus 31, 58
- Essen, Siri von 12, 14, 20, 184, 223
- Euripides 44
- Fahlström, Anna 174
- Falck, August 29, 70, 112, 120, 128, 138, 175, 207f, 211f, 216—219, 222
- Falck, Johan 208
- Fredrik I 31
- Fredrik den store 55
- Fryxell, Anders 13, 19, 47—49, 53—55, 57, 62, 66, 71—74, 76, 78, 81—83, 89—93, 95—98, 100f, 105—111, 113—116, 119, 122—128, 131—133, 135—137, 140—142, 144—147, 150—152, 154f, 157, 184, 186, 211—220
- Geber, Hugo 26, 208, 223
- Geijer, Erik Gustaf 47, 58, 62f, 71, 74, 76, 89, 95f, 111, 124, 138, 209, 212—217, 219
- Gillberg, Håkan 60, 64, 211
- Gjörwell, Carl Christoffer 60, 213
- Goethe, J.W. von 53
- Granberg-Stjernström, Jeanette 67
- Grandinson, Emil 223
- Grauert, W.H. 46
- Guaita, Stanislas de 88, 214
- Gustav Vasa 31f, 53, 96, 207
- Gustav II Adolf 19, 31, 35, 39, 96f, 99, 103, 114, 130f, 135
- Gustav III 31, 66
- Gustav IV Adolf 31
- Hagberg, Carl August 56
- Hagsten, Allan 58, 61, 210f
- Hallström, Per 11, 196
- Hansson, Ola 77
- Hawthorne, Nathanael 72f, 212
- Hedberg, Frans 53
- Hedberg, Tor 187
- Hildebrand, Bengt 216, 219
- Holm-Lejoncrona, Johan 28, 35f, 38, 43, 61, 84—86, 92, 108f, 127—129, 142f, 153, 156f, 218f
- Horn, Gustaf 38f
- Huysmans, J.-K. 194
- Hånell, August 211
- Höjer, Magnus 64, 210
- Johan III 32, 96
- Johnson, Walter 17, 52, 57, 64, 86, 188f, 210f, 214
- Jolivet, Alfred 194, 224
- Josefina, drottning 32, 96
- Juel, Dagny 12, 14, 34, 184—187
- Jørgensen, Johannes 194
- Karl I, eng. kung 153f
- Karl IX 31, 97, 103
- Karl X Gustaf se Carl Gustav
- Karl XI 31, 103f, 106
- Karl XII 31, 55, 63, 106, 110, 177, 215
- Katarina, kejsarinna 110
- Katarina, M.G. De la Gardies hustru, 35
- Kellgren, Johan Henrik 66
- Kléen, Emil 193, 224
- Klemming, Gustaf Edvard 21
- Krag, Thomas P. 223
- Kärnell, Karl-Åke 211
- Königsmarck, Hans Christoffer von 147f
- Lacombe 63, 89, 136, 212, 214, 217, 219
- Lagerbring, Sven 52
- Lagercrantz, Olof 160, 167, 196, 220—222, 224
- Lamm, Martin 12—17, 54f, 57f, 86—88, 102—104, 110f, 116, 129, 155, 159, 165, 169f, 188—190, 198, 209f, 214—216, 218, 220—223
- Landqvist, John 27f, 161, 208, 214
- Larsson, Carl 212
- Lidforss, Bengt 185, 223
- Lindberger, Örjan 198, 224f

- Lindström, Hans 52, 58—60, 88, 210f, 214, 224f
- Linnström, Hjalmar 48, 63f, 74
- Littmansson, Leopold 103, 215
- Looström, Claës 64, 211
- Maeterlinck, Maurice 189—192, 195f, 198, 223
- Magnus Ladulås 31
- Marholm, Laura 12, 33, 77f
- Maria Eleonora 19, 25, 32f, 38—42, 70, 81f, 92, 96, 98f, 215
- Maria Eufrosyne 35, 67, 113
- Matthiae, Johannes 102f
- Mellin, Gustaf Henrik 63, 71, 74f, 154, 212f, 218
- Messenius, Arnold 36—39, 42, 44, 67, 140—147
- Messenius, Arnold Johan 36—39, 42, 44, 67, 140—147, 219
- Messenius, Johannes 52
- Michaelson, Knut 32, 68, 219
- Michal, Emil 223
- Molander, Olof 187, 209, 223
- Monaldesco, Gian Rinaldo 46
- Mortensen, Johan 63, 211
- Munch, Edvard 185
- Müssener, Helmut 222
- Möller, Carl 181
- Möller, Dagmar 34, 87, 167
- Mörner, Birger 185, 223
- Nietzsche, Friedrich 192, 194
- Nordensvan, Georg 67, 212
- Odhner, Claes Theodor 50f, 63, 65, 89f, 96, 101, 111, 210, 214—216, 218
- Ollén, Gunnar 15f, 18, 32, 57, 67, 163, 168f, 207, 209, 212, 221
- Olofsson, Sven Ingemar 209f
- Oxenstjerna, Axel 19, 29, 33, 35, 37—40, 42—44, 66, 71, 74f, 84, 91—94, 97—100, 109, 122, 129—136, 141—143, 145f, 148f, 151—153, 156f, 176, 181, 188, 202, 218, 220
- Oxenstjerna, Erik 67
- Palmblad, Harry V.E. 220
- Palme, August 43f, 177, 209
- Papus (eg. Encausse, G.) 194
- Paul, Adolf 77f, 185, 213, 223
- Péladan, Joséphin 18, 166, 189f, 192—206, 224f
- Personne, Nils 24f, 29f
- Persson, Göran 56
- Petersen, Jens 187—189, 223
- Picques, fransk resident i Stockholm 47, 49, 218
- Pimentelli, Antonio 33f, 37, 43f, 67, 97f, 105f, 108, 121, 123—125, 129, 134, 138, 149f, 156, 217, 220
- Platon 197, 221
- Polhem, Emerentia 177
- Pufendorf, Samuel von 47
- Ranft, Albert 11, 25f, 30
- Ribot, Théodule 88
- Ridderstad, Carl Fredrik 66f
- Rinman, Sven 16
- Rosenhane, Schering 36
- Rosenqvist, Claes 58, 208—210, 215
- Runnqvist, Åke 16, 22f
- Rydberg, Viktor 170
- Rydell, Gerda 53, 66f, 125, 210, 212, 217
- Rydh, Hanna 57f, 210
- Ryning, Erik 36
- Salvius, Adler 216
- Schering, Emil 25—29, 55, 184—186, 198, 208, 210, 215, 223f
- Schiller, Friedrich von 56
- Schroeckh, Johan Matth., 64, 74, 76, 89, 95, 212—215, 217, 219f
- Scott, Walter 54
- Scribe, Eugène 12, 17, 188
- Shakespeare, William 13f, 55f, 214
- Sigismund 103
- Smedmark, C.R. 211
- Soop, Carl 36
- Sparre, Ebba 42, 65, 213
- Sprinchorn, Evert 161, 221
- Staafl, Pehr 187, 211, 223
- Starbäck, C. Georg 42, 48f, 54, 57f, 64, 71—74, 76, 78, 80—82, 84f, 89f, 91—93, 95f, 99, 101, 107f, 111, 113—115, 117—120, 122f, 124f, 127f, 131—133, 135—137, 140—142, 144—147, 149—152, 154, 157, 209, 212—220

Steinberg, Anton 35f, 38, 40, 43, 71,
 125—127, 135, 156f, 188, 191, 204
 Sten Sture 207
 Stenbock, Fredrik 36, 38f
 Steneberg, Karl Erik 212
 Stiernhielm, Georg 109, 216
 Stiernstedt, Ruth 223
 Stockenström, Göran 58, 103, 193,
 208—211, 215, 220f, 224
 Stolpe, Sven 47, 49, 209f
 Strindberg, Axel 59, 62, 169, 175, 211,
 218
 Strindberg, Frida 87, 185f, 223
 Strindberg, Kerstin 192, 224
 Strinnholm, Anders Magnus 58
 Stuart, Maria 22
 Stähle Sjönell, Barbro 220
 Sue, Eugène 67
 Sundberg, Björn 220
 Swedenborg, Emanuel 160, 177, 194f,
 223f
 Sylwan, Otto 61, 219
 Söderman, Sven 11f

 Taine, Hippolyte 88
 Tegel, Erik Göransson 58
 Tegnér, Elof 21, 207
 Thott, Ivar 218f
 Thott, Ragnhild 218f
 Topelius, Zacharias 66, 80, 121f, 132f,
 154, 212—214, 217—220

Torsslow, Stig 24, 207f
 Torstensson, Lennart 36, 38f
 Tott, Klas 13, 15, 27f, 33, 35f, 38—45,
 66f, 75—78, 83, 85f, 91, 93—95, 97,
 104f, 108f, 112, 115—117, 124—
 126, 131, 135—140, 143, 146, 149,
 151f, 156f, 173, 175—180, 182—
 184, 188, 190f, 201—206, 217—219

 Wahlström, Jonas Gustaf 216
 Wasaborg, Gustaf Gustafsson af 36,
 38f
 Wattman, Ulla 58, 210
 Weibull, Curt 46, 209
 Weibull, Martin 48—50, 64f, 76, 90,
 95f, 101, 123f, 210, 213—215,
 217—219
 Velde, C.F. van der 42, 65f, 127, 154,
 212f, 218
 Vendelfeldt, Erik 223
 Whitelocke, Bulstrode 44, 65, 152—154
 Wied, Gustav 187—189, 223
 Wieselgren, Peter 65, 137, 140, 219
 Wijkander, Carl Oskar 67f
 Willers, Uno 207
 Wirsén, C.D. af 11
 Voltaire, François de 55, 212
 Vossius, Isaak 95, 121
 Wrangel, Carl Gustaf 36, 38f

 Zetterlund, Rune 209



1. Birgit Antonsson, *Efterklang och särprägel*. En studie i Per Freudenthals — pseudonymen Ode Baltens — tidiga prosa till och med romanen *I lustgården*, 1972.
2. Mats Eklöf, *Ernst Didrings Malm*, 1975.
3. Pär Hellström, *Livskänsla och självutplåning*. Studier i framväxten av Gunnar Ekelöfs Strountes-diktning, 1976.
4. Carola Hermelin, *Vinteroffer och Sisyfös*. En studie i Erik Lindegrens senare diktning, 1976.
5. Andrzej Nils Uggle, *Strindberg och den polska teatern 1890—1970*. En studie i reception, 1977.
6. Anita Boström Kruckenberg, *Roman Jakobsons poetik*. Studier i dess teori och praktik, 1979.
7. Örjan Torell, *Litteraturen som karaktärsdanare*. En presentation av sovjetisk litteraturpedagogik, 1979.
8. Gunnar Syrén, *Osäkerhetens teater*. Studier i Lars Forssells dramatik, 1979.
9. Arne Widell, *Ola Hansson i Tyskland*. En studie i hans liv och diktning åren 1890—1893, 1979.
10. Ingrid Björkman, *Nini Roll Ankers Stampetrilogi*. Tillkomst, bakgrund, budskap, 1979.
11. Karl Lindqvist, *Individ grupp gemenskap* — studier i de unga totalisternas litteratur, 1980.
12. Esbjörn Funck, *Berättaren från fattighuset*. Åke Wassing och hans roman *Dödgrävarens pojke*, 1980.
13. Ann-Lis Jeppsson, *Tankar till salu*. Genombrottsidéerna och de kommersiella lånbiblioteken, 1981.
14. Margaretha Fahlgren, *Litteraturkritiker i arbetarrörelsen*. En studie i Erik Hedéns dagskritik 1909—1925, 1981.
15. Björn Sundberg, *Sanningen, myterna och intressenas spel*. En studie i Hjalmar Söderbergs författarskap från och med *Hjärtats oro*, 1981.
16. Lars Wendelius, *Bilden av Amerika i svensk prosafiktion 1890—1914*, 1982.
17. Lars-Åke Skalin, *Den bundna viljan*. Till determinationens problem i skönlitterär naturalism, 1983.
18. Birgitta Jansson, *Trolösheten*. En studie i svensk kulturdebatt och skönlitteratur under tidigt 1960-tal, 1984.
19. Eva-Britta Ståhl, *Vilhelm Ekelunds estetiska mysticism*. En studie i hans lyrik 1900—1906, 1984.
20. Mona Kårnäs, *Eyvind Johnson och Djävulen*. Människans andra jag och den politiska ondskan — studier kring ett motivkomplex i Eyvind Johnsons roman-konst, 1984.
21. Ulf Malm, *Meter, rytm och ljudgestaltning i bunden vers*. Exemplet Karlfeldt, 1985.
22. Tommy Danielsson, *Om den isländska släktagens uppbyggnad*, 1986.
23. Ulla Nordin Lönner, *C.J.L. Almqvists Målaren* — en strukturanalys, 1987.
24. Ola Kindstedt, *Strindbergs Kristina*: historiegestaltning och kärleksstrategier, 1988.

”Ett slyngelaktigt, okunnigt och okonstnärligt verk av en både intellektuellt och moraliskt defekt författare” skrev kritikern Sven Söderman då Strindbergs *Kristina* haft premiär på Intima teatern 1908. Lika utskälld hade pjäsen blivit då den trycktes fyra år tidigare. Själv karaktäriserar Strindberg *Kristina* som ”den bästa af de historiska, en karaktersskildring och en glansroll”.

I slutet av augusti 1901 hade Harriet Bosse lämnat Strindberg med beskedet att det var för alltid. Under ”de 40 dagarna”, då han satt ensam i den nyinredda femrumsvåningen vid Karla-plan, ständigt med hustrun i tankarna, skrev han *Kristina*. I denna avhandling visas hur Strindbergs känslor inför Harriet Bosse reflekteras i dramat, liksom hur hans bild av henne går igen i olika drag hos drottningen. Men i sin utformning av det erotiska motivet i dramat, ”den själiska kärleken”, har han även rönt stark påverkan av den egendomliga franske författaren Joséphin Péladan.

I sin avhandling gör Ola Kindstedt även den första större undersökningen av hur Strindberg i ett historiedrama har använt sig av sina historiska källor, hur stoffet från Starbäck, Fryxell o a har omformats på vägen från källor till drama för att passa in i Strindbergs föreställning av ”den rysliga drottningen”.

Omslagsbilden: ”Pandora desires to open the box” av Walter Crane i Nathanael Hawthorne, *A wonder book for boys and girls* (London 1892).

Almqvist & Wiksell International, Stockholm, Sweden

ISBN 91-506-0663-8

ISSN 0346-7856